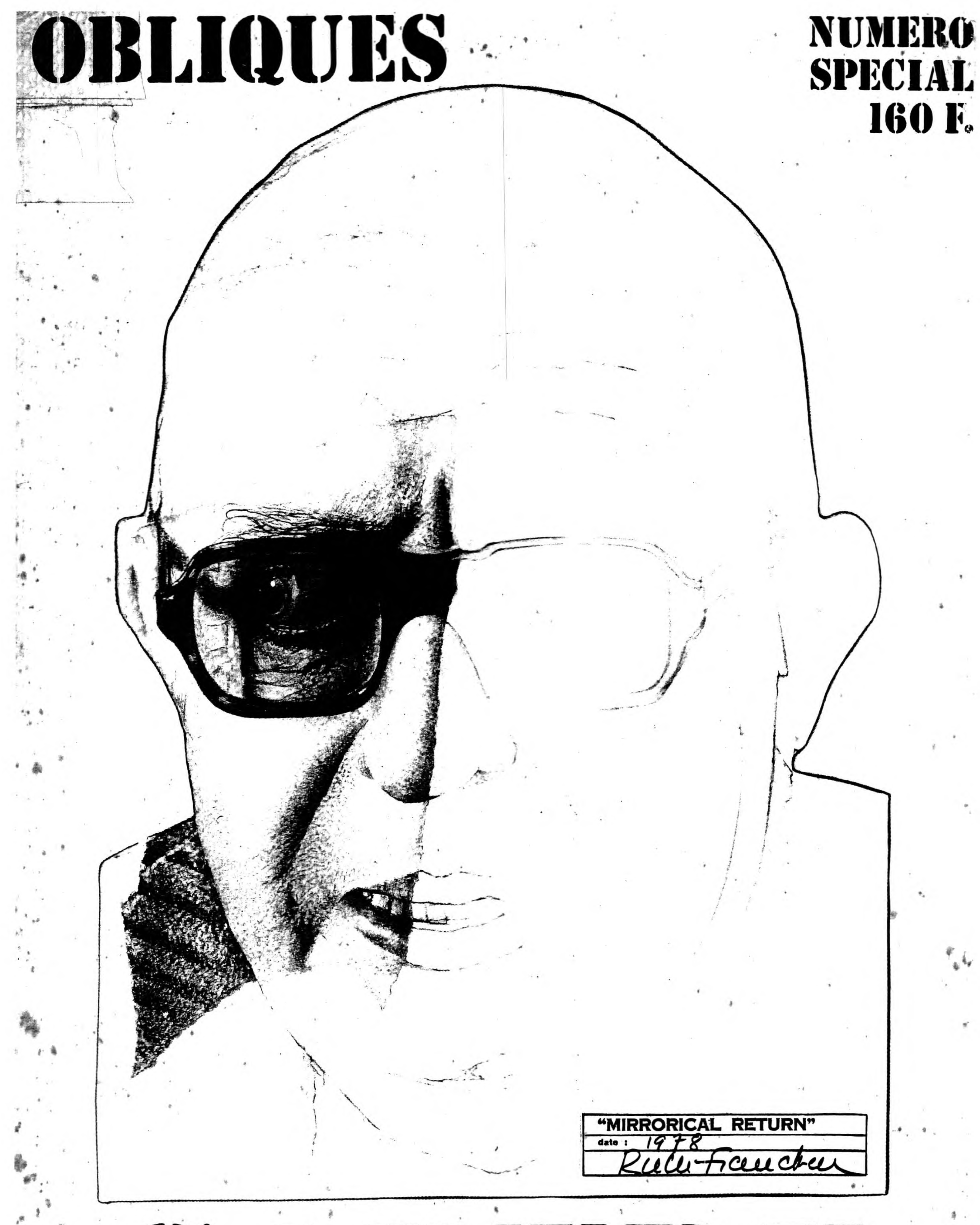
OBLIQUES

NUMERO SPECIAL 160 F.



SARTRE



OBLIQUES

Numéro 18-19

dirigé par Michel SICARD

Sartre

Couverture : Ruth FRANCKEN.

SARTRE INÉDIT

Cet ensemble se voudrait l'esquisse, aussi complète que possible, d'une nouvelle démarche critique : examiner hors des modes, des récupérations conjoncturelles, le processus lent et quasi invisible en marche dans les arts, les littératures, les pensées, découvrir loin des séparations distributives l'architecture globale d'une œuvre dans sa totalité, étapes connues et impubliées, brouillons, mis côte à côte, tout cela, réciproquement, s'éclairant, s'éveillant. J'apporte ainsi un SARTRE INEDIT : quelques centaines de pages (œuvres, entretiens, études, images) qu'il faudrait prendre ensemble, dans leurs effets complexes de dévoilement ou de récurrence, de contamination et d'engendrement.

Nous présentons deux longs textes inédits de Sartre : « Mallarmé » et la « Morale de 1947 », fragments qui ne font point vestiges d'un passé défunt mais, en regard des préoccupations récentes, restituent l'architecture exacte du présent. L'Engagement de Mallarmé, *d'abord — texte que l'on croyait définitivement perdu et que le Numéro aura permis à Simone de Beauvoir de retrouver — jette une lumière insoupçonnée sur ce que recelait d'anticipations philosophiques l'aventure critique : la personnalité de Mallarmé se dégage lentement de l'Esprit-objectif de son époque cerné avec rigueur et humour. L'autre pièce, un extrait d'un* Cahier de notes *pour ce qui devait former, après* L'Etre et le Néant, *la Grande Morale, n'en est pas moins passionnante, parce que s'y révèle à nu, sans souci aucun de construction d'œuvre, la réflexion philosophique dans toute sa complexité, ses piétinements, ses ambiguïtés, par une pensée et une écriture du discontinu qu'on ne connaissait guère, chez Sartre, auparavant et que viendra masquer, pour un temps, la dialectique. Quelques fragments, soit inconnus en français :* Idéologie et Révolution *(texte écrit sur Cuba, manuscrit original non retrouvé, traduit d'après l'espagnol),* Lettre au S.P.K. *(reproduite en fac-similé), soit retrouvés :* Carnet de pensée *datant de 1924 (une page reproduite en fac-similé), complètent cette veduta sur les œuvres inachevées. C'est dire ce que représentent ces inédits que Sartre n'aurait pas voulu publier autrement mais qui, ici, prennent tout leur sens en ce qu'ils viennent naturellement s'insinuer dans le développement d'un itinéraire critique. Avec Sartre, avec Simone de Beauvoir aussi, nous avons fouillé l'envers de l'écriture, de la publication, dans des* Entretiens *où l'explicitent les rapports de la main à la pensée, au style, au livre : Sartre s'explique sur la production matérielle de ses textes et son insertion dans la* Librairie.

La synthèse critique est également inédite dans son intégralité. Je l'ai voulue aussi vaste que possible : de nationalités, d'origines (amis, spécialistes, écrivains...) différentes, les auteurs ont pu donner à leur contribution la forme qui leur convenait : de l'étude universitaire à l'aphorisme ou à la production plastique-littéraire, en passant par la sémiologie et les dernières philosophies, les textes, de longueurs variables, se complètent, se confrontent, jouent, engendrent des sens nouveaux, sans qu'aucun puisse prendre le pas sur d'autres, dans une totalité ouverte. Si les analyses se répartissent suivant le schéma des genres canoniques, c'est que Sartre les a lui-même, d'abord, reconnus et utilisés, tels qu'ils entrent en fonction dans l'édition : mais ils sont constamment subvertis — c'est au lecteur que reviendra finalement toujours l'initiative ! — par la dualité des textes et des images.

De l'iconographie abondante qui existe sur Sartre, nous ne montrerons pas seulement les meilleures images d'une vie, mais d'autres moins connues, plus secrètes. Les images circonstantielles, ayant pour tâche de suturer l'étude à son référent historique, n'en sont pas moins des facteurs d'explosion : le document s'échappe, prolixe, déportant les discours, fissurant les analyses. Sartre et la politique : *je suis même allé jusqu'à laisser tomber les savoirs, les photos en disent long sur cette intuition des masses et cette volonté pour l'intellectuel de s'ériger en signe. L'image travaille mieux qu'un texte : j'ai insinué constamment cette matière irremplaçable, documentaire, volubile : le réel en personne — ou presque. Mais ce n'est pas tout : j'ai pris d'autres images, plus obliques, celles des arts ; peintres de Sartre, qu'il a commentés, ou influencés, leur imagerie contrepointe son histoire, dégage ses lignes de forces.*

Voici le point où l'ensemble a rechuté : cet énorme travail de Sartre — sans en parler, sans y penser — sur les formes esthétiques de nos discours et pratiques méritait une étude spéciale. Elle paraîtra d'ici quelques mois : un second volume, aussi lourd que le premier, un second trajet dans le langage, arts plastiques, musique, cinéma : de nouveaux entretiens, deux grands pans d'inédits (brouillons du scénario sur Freud, et « Tintoret »), enrichis d'une anthologie générale des textes critiques.

Michel SICARD



The Rapner Family Collection

Michel SICARD

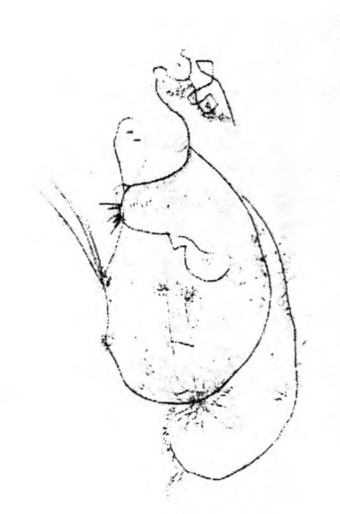
Trajectoires de Sartre



Wols : pointes-sèches pour **Visages**, Seghers, 1948.

Permanence.

De l'écrivain défroqué, comment peut naître la figure de monstruosité, qui effraie sans cesser ? Depuis 45, la critique n'aurait pas tant cherché à approcher ce fabuleux continent — le sien / le nôtre — qu'à le masquer, détourner imperceptiblement les regards et le réduire. En vain. Ce fut d'abord le terrorisme de la nomination : **existentialiste, marxiste, gauchiste :** faux chef et faux prophète de religions manquées ! L'assignation échouée — le philosophe était déjà ailleurs — on alimenta l'intarissable fantasme de l'improduction : périodiquement, courut le bruit de sa mort intellectuelle, toujours démentie par ses ouvrages de titan. Il y eut Camus, le socio-historicisme, les linguistiques et la nouvelle philosophie... Si aucune stratégie, aucun parti ni pouvoir, n'a pu enrayer cette énorme machine à penser, n'est-ce point par ce refus des savoirs, sciences et politiques — la mise à l'écart de toute **institution ?** Sur la **philosophie de l'individuel** s'arc-boute la violence de l'Irréductible, à l'abri des récupérations. Et, en lui, la morale ? « C'est trou de balle », on sait depuis toujours ; le désir : ce qu'il faut de code pour aller-contre, passer-au-travers, exciter la perversion. Aujourd'hui encore, juge et victime, il inspire une terreur **sacrée.**



L'écriture comme processus.

Evoluant librement sans la pression extérieure — l'imprimerie mondiale, les petites politiques — seuls les grands événements pourraient changer son cours. L'écriture est un **continuum :** couvrir, plusieurs heures par jour, des cahiers entiers, battant, débattant, en une pâte où toutes reprises et aléas sont permis. Les

mots pointés à la main — c'est la **linguistique réelle** — dans une forme nécessaire exsudent du traçage (la plume est tenue comme un poinçon, la main a besoin d'un espace pour se déployer) l'épanouissement des signes en dessin — rematérialisés. Et la vitesse d'exécution, première ébauche du style : l'**Action writing.** Insondable beauté de vos manuscrits, Sartre, ils ont l'air de voler, poursuivre éperdûment un rêve qui s'écarte, à peine, revenant. Quelquefois, toujours d'ailleurs, au travail du recopiage, la **repro** se place au service de la **duction.** La première main — mais sera-ce jamais tout à fait la dernière ? Des livres, et pas d'**œuvre,** de l'écriture toujours et encore, rémissible, déportable : serré, tendu mais réversible, tissu que la pulsion peut emprunter ou lâcher. **L'œuvre** dénouée : l'**ouvrage.**

L'enfant et le comédien.

En venir à l'enfance parce que, multiple, elle reste le **nœud** de la passion de vivre : la liberté **et** la Loi. S'érige la pulsion, violente, propulsive, comme s'installent les règles d'inertie. Deux enfances, distinctives : la tendre, la pieuse, la passive ; l'autre, la folle, sauvageonne, la lubrique : celle de Paris, celle de La Rochelle. Cherchez aussi pour Genet et Flaubert. Si le thème se multiplie, s'attarde, c'est que toute écriture elle-même est duplice, impulsive, voyageuse, errante : voyante ; ou **historicienne,** régressive : fidèle, aveugle, conformiste. Deux enfances traversées par le théâtre : Poulou, **Les Mots,** singe et complice ; le voyou de province, empressé, vassal, aliéné. La règle dans la douceur, la règle dans la violence. Théâtre brut, où la comédie vient toujours du dehors, on fuit par l'écriture, scène sans comédiens, acteurs deux fois imaginaires. Plus tard, son théâtre de cruauté fera du psychodrame. La page comme théâtre : règle et violence, bien sûr, mais mimées, niées. Le langage, la rhétorique, c'est l'Autre. Il n'y aurait guère de place pour l'Inconscient, à l'avantage d'une certaine théorie du théâtre : la liberté **dans** le code : **le jeu.**

Avancée de l'histoire.

Le respect des déterminations grammaticales, narratives — en littérature et en musique — voit primer un certain formalisme. Troué cependant par l'histoire, qui mine le discours, fomente les sorties. D'abord, la pesanteur retorse du réel : petits et grands événements dans leur impact ponctuel, strictement **objectif,** leur sens, leur saveur propres. On vous imagine, Sartre, à l'affût du moindre détail, mobilisant tous les journaux. Les éléments s'auto-organisant polémiquent ; la phrase s'ouvre. Ce principe de désordre, n'est-il pas la première ébauche — approche — de la lutte des classes ? Resterait encore à fixer le rôle du **subjectif,** l'affectivité devant entrer dans le texte, impossible à banaliser. Son écriture est hybride : ni romanesque (balzacienne), ni scientiste. Elle va et vient, cyclonique : tourniquets et spirales.

Le matérialisme ou la phénoménologie.

L'attrait originel pour la littérature, ce pis-aller, dans la cavale des idéalismes. Torsions à tous coups, dont un certain Husserl se trouve un temps, par méprise, le bras séculier. Il recherche l'éclatante matérialité des choses, leur chair et leur os, jamais encore vraiment dite. Sensations élémentales, populisme, descriptions prolixes, autant de touches d'une matière brute, pour

la première fois écoutée, ressentie, dans ce **matérialisme intégral** dont il ne faudrait plus se détourner. Roman et analyses phénoménologiques, pour quelle concrétude, ménagent des hors-circuit où l'objet vibre dans son immanence. Extases renouvelées, ou différées quand joue cet autre élément : le **projet**, qui engendre le rêve, le mythe, tous imaginaires des retours à l'Idéalisme. Seuls le mouvement, la phrase peuvent encore propager la secousse des profondeurs : le mot, l'idée seront travaillés quasiment comme une matière.

La critique et la dialectique.

Jamais vraiment avouée, l'influence privilégiée proviendrait de Hegel : conception de l'histoire en réseaux conflictuels se recouvrant, désir de totaliser. Ce mouvement interne au réel ne vaut que par la prise en compte des agents — triomphe du **vécu** ; une idée périt quand elle se minéralise. Les essais critiques prennent le pas ; fleurit le **négatif**, questionnement, hésitations et tremblements. Sartre, vos biographies furent quasi épiques, nous fûmes transportés, hors des musées, dans la forêt ou la ville : le Grand Ouest. Non pas **l'homme et l'œuvre**, mais l'homme-travail s'altérisant en œuvre-histoire, pseudo-capital ô combien circulant ! **L'Idiot de la famille :** contre le hasard et la dispersion, la fuite concrète d'une pensée, d'une philosophie, première, adamique, avec la plus grande systématicité. Anti-théoricienne pourtant, narrative : singulière et universelle, sans limites, jubilatoire, au plaisir inconnu.

L'écrivain, la politique.

Un des rares à donner ensemble **littérature** et **politique**, sans réduction d'un terme ou/à l'autre. Tout texte, même « désengagé », est politique et signifie plus qu'il ne dit : tout en lui, autour de lui, est sens qui prolifère, s'étoile. L'acte littéraire, intimité qui se dévoile, désigne un groupe, un public, un théâtre : prises de positions délicieuses, quand on sait, exhibition. Politique à outrance ; outrance de la politique : l'intellectuel vit de ce qui ne le regarde pas, désir déplacé, révulsé, conscience bonne et mauvaise jugeant. Instance alors, représentant ? L'intellectuel serait guetté par la bureaucratie, oiseau plus que nuisible à faire disparaître, si ne se réveillait en lui l'artisan des mots. L'écrivain est la frange active du social, envers, où la bordure s'effrène. L'écrivain, c'est la politique moins le **pouvoir.** Une tension peu dogmatique, souple, chercheuse, presque désintéressée : mouvement naturel, passion, susceptible de tous les retours, tous les remaniements, et qui n'est jamais déçu. Il peut crier, prophétiser, condamner dans la plus grande intransigeance, il provoquera l'effroi : moins indice que symptôme, il aurait réalisé concrètement ce que le surréalisme n'avait fait que rêver.

Défauts.

Homme étrange, admiré, honni, ayant beaucoup de suivants, mais peu de disciples. Toute entreprise n'a-t-elle pas sa part de religion ? Sans autorité (magistère) et sans programme, il sera resté, après quelques velléités, le grand athée, l'orphelin. Peu pénétré dans les universités, ou alors lointaines, étrangères, les vrais spécialistes des savoirs ne s'en sont guère occupé : fait figure de primitif, de vrai sauvage. Ses méthodes douteuses, ses stratégies hasardeuses, ses amitiés défectibles l'ont fait parfois écarter. On traite avec ironie, refus de dialoguer ; il le leur rend bien, présence muette, irascible.

Vos critiques, Sartre, sont de silence, de plagiat ou d'hommage — ce qui revient au même — mais vous vous en foutez, car vous avez une aptitude pour frayer avec les masses. La vraie philosophie n'est pas une voix de la culture mais un à-côté : une crampe organique.



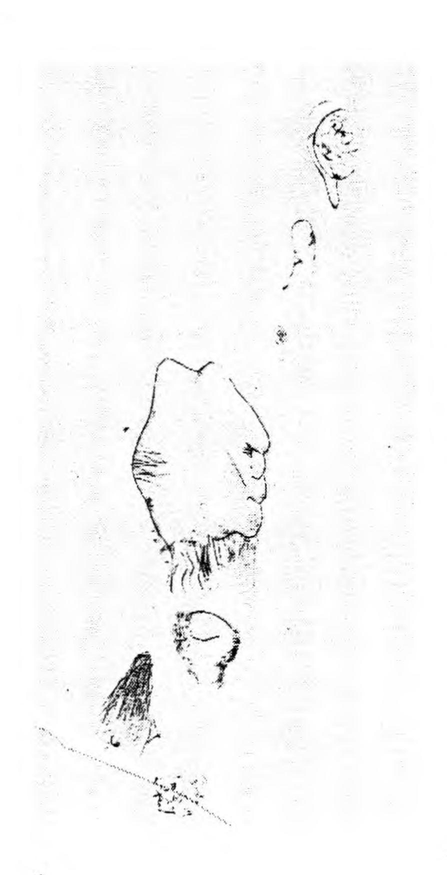
Wols : pointes-sèches pour **Visages**, Seghers, 1948.

Mais quel corps ?

Souvent, parle de lui — amour des autobiographies, écrites ou parlées — ivre de confidences : se raconter, décrire de l'intérieur, est-ce le narcissisme ? Les petits faits vrais s'évanouissent à la recherche d'un corps. L'intellectuel, quand il n'est vraiment qu'intellectuel, méconnaît le corps : territoire centralisé, il s'évanouit derrière la pensée, sa capitale abstraite. Le parlage — « Flaubert » — nous met dans la proximité du corps : genre nouveau, ni romancier, ni clinique, **explication babillarde,** ressassement tendant au figuratif, esquisse de caresses. Mais il y eut avant, la hantise de la laideur, corps forclos du fantasme ; puis les hoquets encore abstraits de **La Nausée,** hideur de chair suintante, affalée. C'est toujours le même corps, machine — machiste — fonctions d'organes. Attendre patiemment l'éruption du corps, labyrinthique, frère des arabesques de Wols à propos de **Visages.** Dès « Genet », le corps monte, décrit, aimé. Jusqu'à la décomposition, agitation pleine de tensions contradictoires, à la charogne. **« Flaubert » :** « on entre dans un mort comme dans un moulin ». La mort est devant et derrière soi, toujours la dispersion qui hante comme une limite, un champ où les signes se lèveront, équivalents. Qui redira l'orgasme des origines, cette passion de Flaubert qui le fit Un ? Le corps, le texte, c'est toujours un peu déjà la mort païenne, les parcelles, leur infini entrechoquement dans une peau incertaine qu'il ne sert à rien de retendre. L'œuvre ne sera jamais qu'in-finie, une ruine : l'archéologie du présent.

Du style.

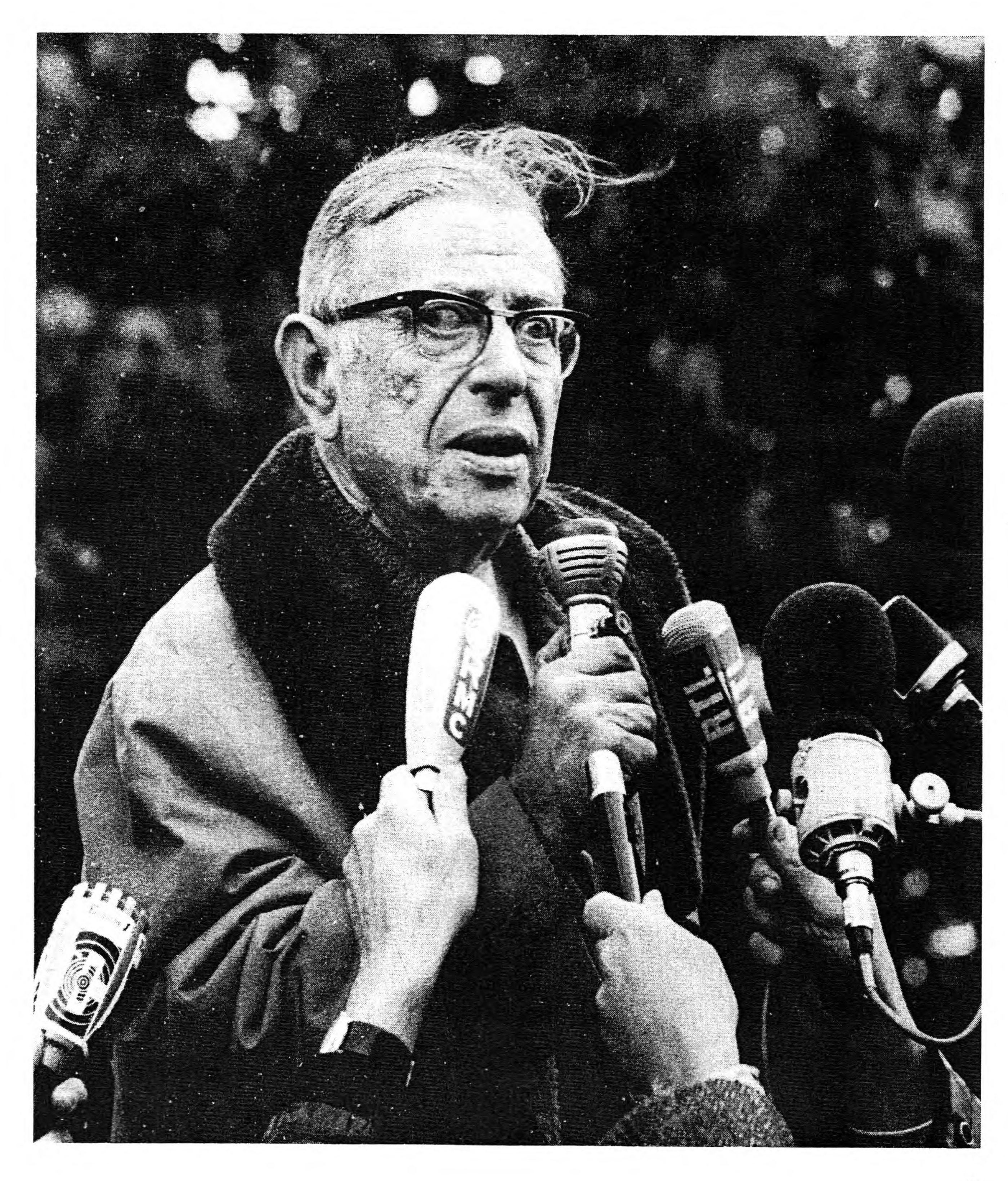
Est-il vraiment l'homme ? Plutôt un simulacre... Seul, l'élément rythmique pur dessine un corps propre : curieuse façon de frapper les phrases, inimitable monnaie qui contient tous les affects, son style véhicule. C'est une fureur, il choque, il déplace, il ouvre les murailles. On l'a dit un temps **écrivain classique,** soufflant dans la forge de sa syntaxe, chauffant les termes à blanc. Extraordinaire tissu érectile, lourd de tous sens, le style aurait changé, avec le temps, on le verrait moins tendu, phallique, plus décentré. S'il s'étale et dérive, emphatique, ce style **neutre** n'en retient pas moins la violence, il garde l'**écriture** mais **la langue,** se lève : gestuelle, volubile, articulée sur le vrai **support,** la chair, le souffle. Chemins multiples, secrets et fluctuants, vous n'aurez pourtant ignoré aucun carrefour pléthorique, même quand la modernité vous scrute, obliquement, elle envie votre santé, Sartre.

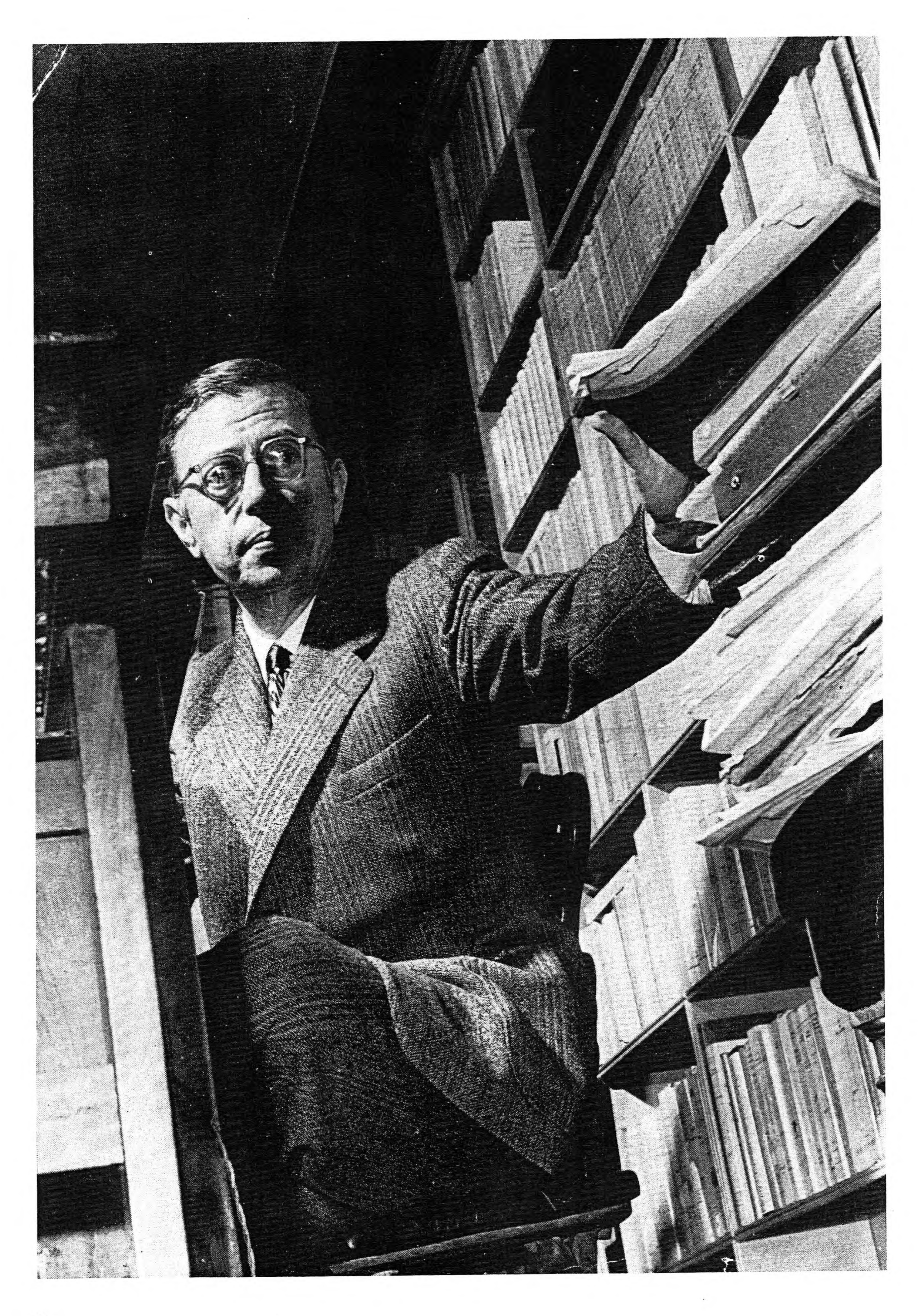


Michel SICARD

I

Perspectives





J.-P. SARTRE & M. SICARD

Entretien

L'écriture et la publication

I — LE LIVRE ET LA MODERNITE

Michel SICARD. Le travail que j'entreprends sur vous est particulier : cette revue de grandes dimensions, comportant une diversité de caractères, une pluralité de masses imprimées dans la page, des possibilités variées d'illustration, sera le support d'une information très polymorphe. Une telle entreprise doit-elle être mieux de nature à rendre compte de notre réalité complexe que le sobre livre traditionnel?

Jean-Paul SARTRE. Personnellement, j'ai une tendresse particulière pour le livre traditionnel : je pense qu'on peut y faire entrer à peu près tout. Cependant, je regarde avec curiosité ce que vous faites et j'espère qu'il en sortira quelque chose de neuf : ce sont des **rencontres de sens** qui doivent intervenir.

— La notion de *sens* **ne peut-elle être élargie? Vous-même, avez parfois quitté le livre sous sa forme traditionnelle, introduisant des entretiens, parlant de peinture, c'est-à-dire d'images, entre les images... Cette direction de contestation de sa forme canonique n'est-elle pas déjà dans votre œuvre?**

— C'est chez beaucoup d'écrivains, qui sont un peu enfermés dans le livre traditionnel et veulent en sortir, souvent ne sachant pas très bien où ils vont, faisant des synthèses de sens un peu n'importe comment. Mais certainement la tendance du livre à s'élargir est considérable. Ceci dit, c'est ça aussi le livre traditionnel : on y voit des sens apparaître, se couper — ça n'est évidemment pas une synthèse simple et tranquille de pensées appartenant toutes à une généalogie. Cependant, le livre reste ce qu'il est : **plat**; j'ai essayé de sortir un peu de sa platitude — c'est ça son intérêt — quoiqu'il soit originellement plat. Mais nous allons voir si, avec ce que vous faites, quelque chose d'un relief peut surgir.

— N'avez-vous point été fasciné par des œuvres aboutissant à des dispositions typographiques spectaculaires, comme Mallarmé dans le *« Coup de dés »***?**

— Si, j'ai été frappé par cela. Mais, bien que j'aime beaucoup **Un coup de dés**, c'est encore la poésie « classique » de Mallarmé qui me plaît surtout, c'est-à-dire les vers alexandrins ou octosyllabiques, liés en sonnets, ou autrement : c'est là que Mallarmé donne l'essentiel de soi.

— Mais s'il a parfois durci formidablement le vers, les formes poétiques, n'est-ce pas pour nous faire sentir autre chose : que toute forme fixe ou prédéterminée (livre, poème, écriture) est, je dirais presque, *un appareil d'Etat***? Il existe un rapport entre la forme de l'écriture dans son aspect matériel, et l'idéologie ou l'histoire.**

— Certainement, c'est bien ce qu'il a fait — dit : « et quelque chose en reste après lui ». L'écriture n'est plus la même chose après Mallarmé qu'avant. Ça tient à ce que le sens des mots écrits vient adhérer à eux, et la phrase est une annulation des différents sens qui appa-

raissent. C'est tout à fait autre chose que la phrase de Pascal par exemple, où le néant et l'anéantissement ne sont présents d'aucune façon. Le style, chez Mallarmé, est un **jeu de mots** qui masque un **jeu de sens** : une espèce de cache-cache du sens et du mot. Le résultat, ses « poèmes », ou encore ses « poèmes en prose », c'est un style qui surgit de l'anéantissement du style. Et, dans le style de chacun aujourd'hui, ceci **reste** comme quelque chose de transcendé, d'emporté avec soi. Le style de Mallarmé n'est jamais oublié dans les styles modernes qui supposent comme préalable le **style d'anéantissement du style** et se constituent après cela, en le comprenant comme leur départ, leur prélude. Le rôle de Mallarmé a été considérable dans la prose française, aussi bien que dans la poésie.

— Ne s'est-il pas attaqué au Livre lui-même? Ce grand projet, à la fin de sa vie, est d'un livre *mobile*; même dans les *Poésies*, quel effort pour présenter des choses non finies (vers de circonstance, feuillets, fragments) et laisser ouverte la structure!

— Oui, il y avait son théâtre aussi, qu'il n'a pas fait, mais dont il rêvait, théâtre sans auteur et où les poèmes, le langage, les dialogues se diraient profondément en rapport avec des faits sensibles à tous (comme les saisons, par exemple). Là, le Livre disparaissait même : le livre, c'était la cathédrale ou la scène et les gens parlaient dans le livre. Le livre comme sanctuaire mort de petites dimensions n'était sans doute pas ce que Mallarmé voulait : il aurait voulu que le Poème soit comme une affiche qu'on pût coller sur les murs, dans les rues, et qu'on lût comme ça. Et je crois qu'il pensait que le Poème était soutenu par l'ensemble du Monde — il apparaissait à un endroit comme **produit par** le monde — et que l'Auteur proprement dit n'était qu'un metteur en forme. C'était en effet la disparition du Livre. D'ailleurs, pour le Poète, le Livre existe peu. Un poème est quelquefois mis dans un **ensemble** poétique qui aura un nom, mais il est lui-même isolé, esseulé, et il n'est de liaison entre lui et aucun livre, comme phénomène existant de réunion. Le poème existe pour le nombre de pages dont il a besoin pour s'exprimer avec ses caractères, ses alinéas, ses séparations en strophes ou autres, mais il n'a pas besoin du livre; on l'ajoute à d'autres poèmes dans le livre, mais comme réalité finie, concrète et solide, il n'a besoin de rien que de lui et des signes qui l'expriment. La prose n'est pas pareille : **La Nausée** par exemple existe pour moi en livre, dans le nombre de pages dont elle a besoin pour s'exprimer.

— Si vous n'avez point poursuivi dans cette voie (travail quasi « poétique » du langage), n'est-ce point pour utiliser le livre dans ses possibilités linéaires d'écriture, engendré par un effort colossal de synthèse intellectuelle : toutes choses qui donnent au livre un aspect relativement abstrait, *dématérialisé*?

— Exact.

— Est-ce pour cela que vous avez jeté une sorte d'adieu, à partir des *Mots*, à votre production littéraire antérieure?

— J'ai surtout dit adieu à cette production parce que je n'étais plus capable, physiquement, d'écrire. A partir de soixante-huit ans à peu près, ma vue s'est obscurcie, je n'ai plus pu ni lire ni écrire : je crois que ça a été ça la fermeture de ma pensée, car j'avais encore beaucoup de choses à examiner, à dire et à écrire, mais je n'ai plus pu (comme le quatrième volume de **L'Idiot de la famille** par exemple) : c'est ça le destin qui a pesé sur moi, et que je ne prévoyais pas.

— Mais en même temps, cela s'est passé sans *drame* : vous vous êtes tourné aussitôt vers d'autres possibilités d'expression, par exemple le cinéma ou la télévision. La télévision vous est apparue comme quelque chose d'intéressant en soi, qui venait finalement au bon moment et correspondait assez bien au monde actuel.

— C'est vrai. Mais j'ai constaté qu'il faudrait alors que les structures intérieures de l'Administration, la manière dont on conçoit la télévision à l'heure qu'il est dans nos pays, soient entièrement bouleversées. Il est inadmissible, du point de vue des métiers artistiques, qu'on puisse interrompre une œuvre valable, largement commencée, en disant : « ça n'intéresse plus la Télévision » ou « le ministre de l'Intérieur ou tel autre ministre sont contre ». On ne peut pas faire de télévision dans ces conditions.

— Dans le matériau lui-même, comme possibilités d'expressions, qu'est-ce qui vous fascinait?

— C'est bien différent du cinéma. D'abord, il s'agissait de parler au **peuple**, à des millions d'hommes en même temps. Ensuite, ce qu'on disait était lié à l'Histoire, plus ou moins bien, plus ou moins mal selon ce qu'on disait, mais toujours avec un lien à la fois du témoin, ou du récitant, et de ce qu'il disait, aux faits contemporains dans lesquels l'événement de télévision était inséré. Ce qui me paraissait important, c'était le rôle de l'homme, médecin, littérateur, ministre, qui parle : il parle, on voit les images de ce qu'il dit et, en même temps, on le voit lui. Cette liaison pouvait être opérée par le cinéma bien sûr, mais celui-ci s'est orienté autrement : il est devenu plutôt **films dramatiques**. La télévision est, avant tout, un certain rapport du subjectif à l'objectif qui est passionnant, qui vous donne l'objectif comme quelque chose de fourni, de fondé par le subjectif — les deux sont liés — et qui vous donne le subjectif lui-même comme repris, comme refondé par la société dans laquelle l'homme subjectif apparaît. Ce que je voyais d'essentiel dans la télévision, c'est de donner **tout** un événement.

— N'est-ce pas d'abord parce que la nature des documents qu'on manie a changé, depuis le siècle dernier? On n'a plus affaire seulement à des papiers servant de mémoire (comme pour Flaubert) mais encore à des images, archives sonores, etc.

— Absolument. Il faut déchiffrer l'image comme on déchiffre un texte, c'est-à-dire y trouver du sens, des significations surprenantes non connues et qui sont données par elle. Toute la recherche à faire sur une image est à la fois semblable et en même temps différente de la recherche à faire sur le texte; surtout que quelquefois, à la télévision, on a les deux, texte et image : ce que dit un homme qu'on voit en train de le dire. Ça suppose un nouveau travail.

— Ne pourrait-on trouver ces caractères modernes de la télévision à l'intérieur d'un *livre illustré*, où il y aurait complète interaction des images et des textes? Malgré certains aspects statiques inévitables, on n'aurait aucune coercition extérieure, venant de l'administration d'Etat et de ses censures, qui intervient à la télévision...

— Mais il y a dans la télévision des éléments (justement le mouvement, le dynamisme) qu'une illustration dans le livre ne pourra jamais remplacer. Car c'est une nouvelle méthode pour connaître les paroles et le visage d'un homme qui passe : cela, rien ne peut le donner qu'elle.

II — ECRIRE, PUBLIER.

— Vous n'avez guère abordé les problèmes de la publication dans vos essais critiques. Pas même pour Flaubert! Et pourtant...

— D'abord, si ça avait été à faire, ça n'aurait pas été dans les parties publiées, mais dans la suite; n'oubliez pas qu'à l'endroit où j'en suis du « Flaubert », aucun livre n'a été publié de lui : donc ce problème ne se pose pas. Ensuite, je ne pense pas que j'en aurais parlé, parce que je ne m'en suis pas soucié, ni en ce qui me concerne moi-même, ni en ce qui concerne mes amis écrivains. J'ai tort, je le reconnais, mais je n'ai pas jugé que ce problème pouvait intervenir dans mes recherches, parce que j'ai mal établi les rapports entre l'œuvre et **l'argent**, entre l'œuvre et **l'édition** : je ne sais pas quels ils sont.

— Oui, vous avez préféré tout renier en bloc. Comme dans « Justice et Etat » en 1972 *(Situations X)* : alors que vous accomplissiez un travail remarquable de compréhension et de vérité, vous vous présentiez comme étant un écrivain *encore bourgeois*. Quelle gêne? L'argent seulement? ou plutôt une complicité muette entre le livre comme phénomène de culture et l'idéalisme inhérent aux idéologies bourgeoises?

— Il faut toujours, dans la culture, se placer de bas en haut et ne pas considérer, comme font les bourgeois, les gens à mi-hauteur, à partir de l'estomac; ils voient les mains, les épaules, le visage : et c'est là-dessus qu'on écrit des biographies! En réalité, une biographie devrait être écrite à partir d'en bas, des pieds, des jambes qui soutiennent, du sexe, bref d'abord par l'autre moitié du corps. C'est ainsi — c'est important — que j'aurais voulu écrire une biographie, celle de Flaubert, mettant ses livres au-dessus, comme le résumé de tout le corps — et non pas seulement de la tête avec son regard et de ses mains avec leur écriture. Il y a par exemple, dans le « Flaubert » que j'ai écrit, une grande lacune que j'aurais traitée dans le quatrième volume : ses rapports avec Louise, ce que c'était que la sexualité de Flaubert. Ce n'est pas venu jusque-là, mais ça devait venir... C'est justement parce que je ne l'ai pas traité à partir d'en bas, comme quelque chose qui naît en même temps que les jambes, qui monte, etc., que j'estime que Flaubert n'a pas sa pesanteur, sa lourdeur, qu'il aurait j'espère eue, dans le quatrième volume que je n'écrirai pas, car je serais parti d'en bas, pour arriver enfin à **Madame Bovary**.

— C'est pour des raisons de compréhension interne que vous écartiez l'ouvrage et non parce que publié il devenait monument de culture et donc de sélection, d'oppression?

— Oui, ça aussi, je le craignais. Mais ce n'est pas ça qui a fait arrêter : je ne pouvais plus fournir le travail interne, trouver la lourdeur de Flaubert, le poids qu'il pesait sur ses jambes. C'est ça qu'il aurait fallu d'abord : donner le quatrième volume au lieu du premier — si ça n'avait compliqué le problème. Mais c'est parce que je n'ai plus été capable, à cause de mes yeux, d'écrire, que j'ai abandonné.

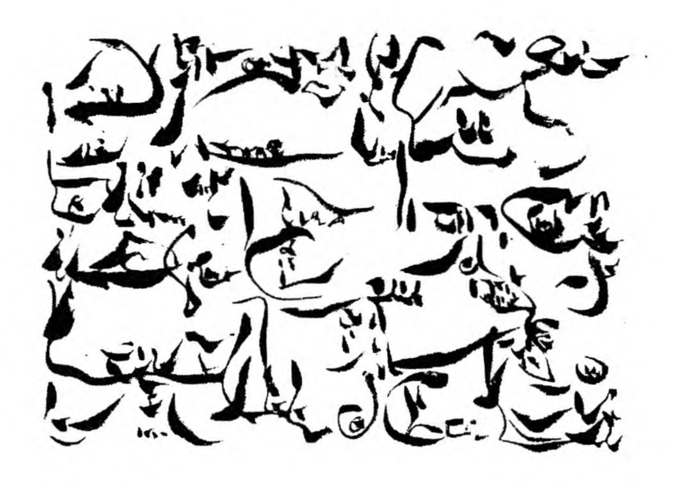
— Finalement, vous en êtes resté à une conception du livre, couvrant à la fois vos biographies et autobiographie, comme objet mythique indéfinissable, pierre sacrée?

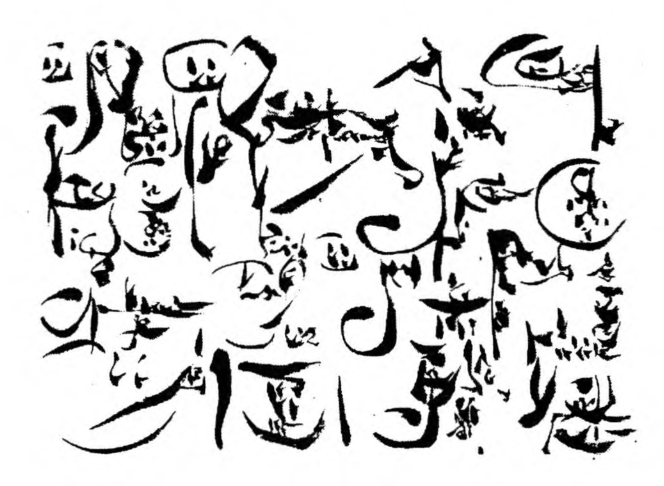
— Oui, c'est ça.

— Vous avez pourtant un peu abordé le problème de la sexualité dans l'écriture : alors qu'originellement sa sexualité est plutôt passive, Flaubert sent à un certain moment l'écriture devenir sa « virilité ». Cela va-t-il s'affirmer avec la publication?

— Certainement, l'œuvre imprimée a pour lui un caractère de force. L'écrit, en passant par l'impression, a quelque chose qui correspond à une érection : c'est le passage de ce qui est encore mou, encore beaucoup trop **sien**, comme un organe sexuel qui n'érige pas, à quelque chose qui, au contraire, par l'intervention de la lettre imprimée, prend un caractère de dureté, d'épaisseur qui est encore soi, tout en étant déjà quelque chose de dur prêt à pénétrer dans le Monde. Je dirai pourtant que cette érection sur le papier n'est pas **nécessitée** par ses écrits : il le veut, il va jusqu'au moment où l'impression est nécessaire, mais malgré tout, d'une certaine façon, l'impression est un tout petit peu surajoutée à ce qu'il écrit. Dans ces conditions, sa sexualié primitive subit une transformation qui n'était pas attendue : elle passe, par l'impression, du domaine strictement personnel — celui de la masturbation qu'il pratiquait beaucoup — à une caractéristique plus sociale. Et effectivement, dans sa vie réelle, le passage de sa vie amoureuse avec Louise, à une vie qu'on connaît un peu moins, mais dont des traces sont restées de rencontres avec des femmes un peu lorettes, a certainement correspondu à quelque chose. Louise, c'est tout de même la femme réservée à la sexualité intime de Flaubert, qui l'accompagne plutôt dans ses masturbations que dans une vie sexuelle régulière. Puis, après la publication, il devient un homme célèbre et ses relations sont beaucoup moins intimes dans la sexualité. Il y a un élément **social** qui s'y insère : la demi-mondaine de l'époque n'est jamais entièrement donnée, n'a jamais le côté qu'il aimait avec Louise de don de vie intime. Il ne faut cependant pas exagérer ces façons : on ne peut pas dire qu'il y ait eu très nettement une vie sexuelle de Flaubert avant l'impression et une autre après, bien qu'il y ait une tendance à cela.

— Désirait-il vraiment publier, ou le succès éditorial lui serait-il venu par hasard? On remarque dans ses lettres qu'il déclare parfois qu'il ne publiera pas de sa vie. Est-ce pour garder son « aristocratie de Dieu » secrète? ou...





Christian Dotremont : Logogramme

— C'est sûrement ça. Mais rendez-vous compte aussi qu'il n'avait pas une idée très claire de son **public** : c'est une chose qui ne le pressait pas; il ne donnait pas un livre attendu par une catégorie sociale : son public était plus abstrait. Alors, de temps en temps, il disait qu'il ne publierait pas son livre : il avait l'impression, somme toute, que du point de vue de la lecture, publier ou ne pas publier laissait l'œuvre intacte. Mais à d'autres moments quand même, il voulait publier, parce qu'il estimait que le fait d'être devenu un livre, avec une couverture, des pages imprimées, quelquefois des images, des dessins, c'était la vérité profonde de l'œuvre. Il n'avait donc pas de rapport vrai avec un public défini, si ce n'est le public français en général, mais il estimait que l'œuvre connue, c'était l'œuvre imprimée; bien qu'à certains moments, une fois son œuvre finie, il lui paraissait indifférent qu'elle fût ou non publiée, dans le fond, ce qu'il souhaitait vraiment — il le découvre à certains moments — c'était d'avoir l'œuvre totalement transformée en livre, c'est-à-dire objet qu'on peut acquérir, qui a une vie, une destinée. Le fond de sa pensée touchant l'œuvre, ce n'est pas le manuscrit, c'est l'objet imprimé.

— Cela n'a-t-il pas gauchi sa production, à partir du moment où il savait que tous ses livres seraient publiés? Cela aurait chassé, entre autres, le côté *écrits de jeunesse.*

— C'est possible... et qu'on retrouve encore, mais d'une autre façon, dans **Madame Bovary**.

— Mais qu'on ne trouve plus dans *Salammbô* **par exemple...**

— Oui, qu'on ne trouve plus dans la suite, les derniers livres : ce n'est pas douteux.

— N'auriez-vous pas, enfin, exploré le problème de l'argent, précisément en liaison avec le sexe et ses pouvoirs de représentation : le phallus?

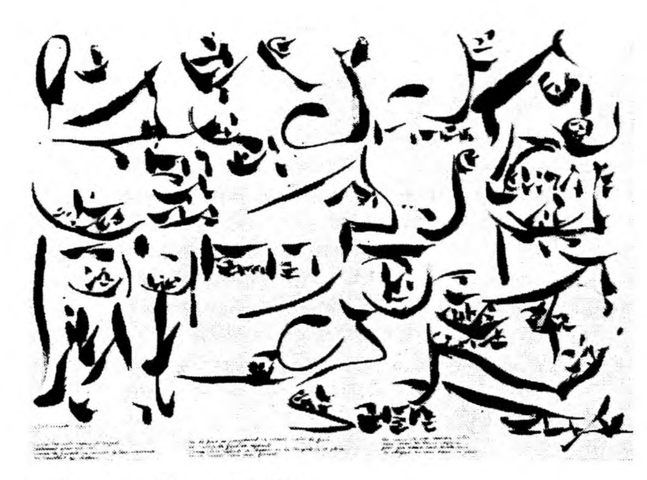
— Je ne sais pas. **Madame Bovary** n'a pas beaucoup rapporté d'argent à Flaubert. D'une manière générale, c'est le propriétaire habitant aux environs de Rouen, logeant là, mangeant les fruits ou les légumes de sa propriété... c'est tout ça qui faisait **l'économie** de Flaubert. Les livres ont toujours passé chez lui pour une chose qui rapportait de l'argent, mais **par surcroît** et ne paraissaient pas liés à lui ainsi qu'ils l'étaient : il voyait ça comme une œuvre dépourvue de rapport avec la matérialité. C'est essentiel, parce que c'est une illusion du romantisme du XIX[e] s. que n'avaient pas les auteurs du XVIII[e] et du XVII[e], cette idée qu'**on écrit pour écrire** : le problème est capital, c'est certain, mais j'ai été moi-même complice des écrivains du XIX[e] siècle, pensant qu'on écrivait pour écrire, et c'est pour cela que je n'ai pas traité ce problème du rapport du livre à l'argent. Moi, j'ai écrit pour écrire et on me donnait de l'argent par ailleurs. Quand mon éditeur me donnait de l'argent, je trouvais que c'était un mérite supplémentaire qu'on récompensait, et non la somme que valait ce que je fournissais, c'est-à-dire mon livre. Et c'est pour n'avoir pas **compris** cela — je l'avais compris bien sûr, mais pas repris en moi comme ma vérité — que je n'ai pas traité ce problème dans « Flaubert »; ni dans « Genet » d'ailleurs.

— Pourtant, le problème, concrètement, vous l'avez senti, à travers l'expérience de la notoriété par exemple qui, outre l'argent, vous donnait une dimension formidable de représentation de l'universel.

— Comme j'envisageais qu'un auteur c'était cela quand j'avais quinze ans, je considérais que ce qui m'arrivait devait arriver aux **bons** auteurs : cela me prouvait que j'étais un **bon auteur**, et je n'allais pas plus loin. Je faisais un livre, des hommes le lisaient et mon rapport était de ce livre qu'ils possédaient et que j'avais écrit, à moi : mais je ne me demandais pas comment ce livre était venu entre leurs mains (c'est-à-dire s'ils en avaient entendu parler par d'autres), comment ils avaient dépensé une certaine somme pour l'avoir et quel était le rapport entre cette somme dont je touchais une partie et mon activité. Ça, je l'ai mal saisi : j'avais trop de rapports avec trop de problèmes quand j'écrivais — non seulement les problèmes personnels, mais des problèmes littéraires, politiques et autres de ma génération —, j'étais enveloppé par trop de questions à quoi je m'efforçais de répondre : c'est ça qui me paraissait le vrai travail de l'écrivain, et non pas de faire un livre qu'il donnait pour **de l'argent**.

— Vous avez été très attentif en revanche à des questions de *valeurs* **dans la publication, distinguant les choses de façon peu traditionnelle : vous donnez du prix à l'œuvre mais aussi à sa « marge », tenant pour importants les gen-**

écrire les mots comme ils bougent
tellement plus que moi
comme ils foncent au sommet de leur naissance
ou tremblent de chaleur
ou de froid ou brusquement se nouent contre le froid
ou contre le froid se déplient
comme ils se déplient de chaleur ou de tempête ou de [pluie
ou se nouent alors aussi, fondent
les écrire de mon désordre certes
mais aussi de leurs caprices
pour que même tout écrits déjà
ils bougent encore dans vos yeux



papier marouflé sur toile, 1971.

res mineurs, articles de circonstance, entretiens, fragments d'œuvres...

— Oui, parce que j'estime qu'à la fin de la publication (la mort de l'homme ou son arrêt de publier), ce qui importe, c'est tout ce qu'il a pensé, sur tout. Et très souvent, ce sont des pensées fuyantes, volatiles, qui font l'objet d'un écrit mineur, d'un dialogue, d'une brève notation ou d'une lettre... : tout cela m'apparaît bien donné, comme des variations. Je considère le livre comme fort important, essentiel, mais à condition qu'il soit accompagné, en dégradé, d'une forme différente, plus complète, de sa pensée. Donc, les brefs articles ou les dialogues sont pour moi aussi importants que les formes, plus châtiées : c'est la pensée qui passe, qui court, qui vient se poser sur une phrase...

— C'est un travail important de corrosion des séparations bourgeoises mises entre la grande œuvre et le marginal.

— La grande œuvre a besoin du marginal; et finalement, les deux se correspondent : on ne peut pas séparer l'un de l'autre.

— N'avez-vous pas parfois ressenti l'éditeur comme un appareillage autoritaire de transmission qui vous coupait du public, séparant la main de votre pensée?

— Ça m'est arrivé pour La **Nausée** : j'avais été lu et pris en main par un ancien camarade — Brice Parain — qui ne comprenait pas d'ailleurs ce que je faisais dans **La Nausée**, qui en gros voyait bien que ça semblait un livre intéressant, mais ses réflexions n'étaient pas très malines. Responsable du livre pour Gallimard, il m'a fait couper des passages entiers (restitués d'ailleurs dans l'édition de **La Nausée** qui paraîtra dans La Pléiade) : ce n'est pas grand chose, mais enfin, il y avait là l'intervention de la maison d'édition qui ne se bornait plus à considérer le livre, à dire : « cela est bon », et à le mettre dans les livres à imprimer l'année suivante, mais qui intervenait en disant : « vous feriez bien d'ôter tel passage ou peut-être de refaire un peu celui-ci ». Et ça m'avait choqué. Mais, en vérité, c'était le point de vue de Brice Parain que la maison Gallimard a simplement laissé faire. Et d'ailleurs, il n'avait pas absolument tort : j'ai relu ces morceaux, ça ne change rien que ça ait été ôté; ça n'ajoute rien non plus. Mais, par la suite, on m'a fait confiance chez Gallimard et j'ai toujours été laissé entièrement libre. Jamais plus on n'a voulu en changer un mot, on m'a toujours laissé la responsabilité de tout ce que j'écrivais : j'ai fait ce que je voulais et je n'ai jamais eu de critiques dans la Maison. De sorte que, je suis au contraire un exemple de la liberté de l'éditeur qui imprime entièrement ce que l'auteur lui remet et se considère comme responsable de cet objet qu'il n'a pas fait. Je puis dire que je n'ai eu qu'à me féliciter de mes rapports avec Gallimard pour ça.

— N'avez-vous pas des textes que vous tenez cachés? Vous donnez parfois des ouvrages dont vous n'achevez pas la publication : vous masquez la suite...

— Je ne masque pas la suite : c'est parce qu'elle n'est pas complètement faite... Le quatrième volume du « Flaubert », par exemple, n'était pas **fait** entièrement; j'aurais eu du mal à l'écrire. Les directions générales de cette œuvre, sa conclusion, certains portraits ou détails de l'ensemble..., cela était préparé, ainsi que la signification générale. Mais le concret, la phrase écrite et ce qu'elle supposait de complicité avec le reste de l'œuvre, avec les œuvres antérieures sur Flaubert devait être **écrite** — et ne l'a finalement jamais été.

Il est certain que ça me caractérise, de n'avoir jamais fini les grands ouvrages que j'ai commencés. Je n'ai pas fini **L'Etre et le Néant**, ou en tout cas, je fais allusion à la fin à un livre de morale que je n'ai jamais écrit. Je n'ai pas fini **Les Chemins de la liberté**; ni la **Critique de la raison dialectique**; ni **L'Idiot de la famille**. J'ai donc donné l'habitude à mes lecteurs de fournir des ouvrages qui ne finissent pas. Ça se rencontre rarement — sinon pas du tout — dans la littérature classique, où je ne vois pas que des gens aient fait comme moi. Dans le fond, je ne sais pas pourquoi j'ai fait ainsi. Pourquoi n'ai-je pas écrit le quatrième volume de mon roman? D'abord, celui-ci aurait eu cinq ou six tomes, car il aurait fallu parler de la vie à Paris sous l'occupation, ce qui n'est pas simple. Ensuite, quelque chose s'est passé, qui a fait que le livre que je faisais ne m'intéressait plus — je l'ai senti lentement : d'abord, les choses que j'écrivais avaient encore du fond, de la force, puis peu à peu cette force s'est déplacée, au point que deux ans après mon dernier volume, je ne pensais plus à écrire ce roman. Pour la **Cri-**

tique de la raison dialectique, j'avais — et j'ai encore — deux cent cinquante à trois cents pages de la suite du premier volume, qui n'ont jamais été terminées, et qui ont marqué la fin également. Là, ça a été des rapports politiques (avec les communistes, l'apparition de De Gaulle...) qui m'ont ôté le goût de faire le second volume, parce qu'on n'était pas dans une période où je pouvais avoir raison sur les faits : j'aurais écrit à contre-courant. Il y a ça, beaucoup : le courant et le contre-courant. Et puis je me suis détourné du deuxième volume de la **Critique** pour **L'Idiot de la famille**, que je n'ai pas fini non plus, pour des raisons physiques cette fois (je ne pouvais plus lire, et **L'Idiot de la famille** suppose beaucoup de lectures).

A ce moment, j'ai changé et je fais avec Pierre Victor ce livre sur « pouvoir et liberté » qui est un dialogue pris au magnétophone, parce que c'est la seule manière dont actuellement encore je puisse donner une pensée dans le même mouvement qui porte les pensées d'un autre à s'affronter aux miennes. Si le livre est poussé jusqu'au bout, ce sera une forme nouvelle, non pas un dialogue comme ceux de Hume par exemple (qui est le seul à faire répondre les gens, même ses adversaires), mais une véritable discussion entre deux personnes existantes ayant les idées qu'ils développent — Pierre et moi — dans leur écrit; et quand nous serons l'un contre l'autre, ce ne sera pas une fiction, ce sera la vérité. Lorsque nous arriverons à nous mettre d'accord sur un point, nous montrerons le chemin suivi pour y parvenir, la façon dont les arguments se développent et finissent par nous amener à un accord et son cheminement pendant un temps : c'est-à-dire qu'il y aura dans ce livre des moments d'affrontement et des moments de concorde, et les deux sont importants, aussi bien ce qui m'oppose à Pierre et qui donne la pensée de l'un et de l'autre — le public pourra choisir — que les moments où au contraire nos pensées se réunissent pour n'en former plus qu'une (il faudra également les voir comme pensées doubles celles-là). C'est quelque chose de neuf; nous ne savons pas comment nous conclurons.

— Il existe effectivement peu de collaborations portant le ***dialogue*** **dans la structure profonde : de façon traditionnelle, un livre est monolithique...**

— Oui, mais là nous voulons essayer qu'il ne le soit pas. Nous savons que nous différons totalement sur certains points; nous voulons que ça se sente.

— Vous utilisez donc la nécessité de travailler à plusieurs pour trouver d'autres perspectives du livre, délaissant l'essai philosophique univoque que vous aviez pratiqué continûment, jusqu'à ***L'Idiot de la famille*****?**

— Là, il y aura deux voix. Cela ne veut pas dire que, si j'ai le temps de vivre, je ne reviendrais pas de temps en temps, si je pouvais m'arranger avec mes yeux, à la forme du livre à un auteur. Mais il est certain, en tout cas, que ce livre à deux auteurs est essentiel pour moi, parce que la contradiction, la vie, sera **dans** le livre. Les gens qui le liront s'opposeront à eux-mêmes, ils croiront Pierre d'abord, ou moi d'abord, puis Pierre ensuite, ou moi ensuite; bref, ils prendront des points de vue différents. C'est ça qui me passionne.

— Cela réagit aussi sur votre conception même de l'objet : l'objet du monde courant a besoin, pour être constitué, d'au moins une dualité de points de vue...

— C'est certain. Ça change la conception du monde telle qu'on la raconte dans les livres de philosophie. On montre un homme faisant le monde, mais en vérité c'est une multitude (et non pas deux). Ça fera partie des choses qui seront dites dans cet ouvrage. Mais enfin, l'essentiel sera quand même la morale : cette morale que j'annonçais dans **L'Etre et le Néant**, je finirai ma vie par elle, ce qui d'ailleurs est valable, car c'est à la fin de ma vie que j'ai vu toutes les difficultés de la morale, ce que ça peut être.

— Parlez-moi de cette veine morale que vous avez explorée, en la filant, une partie de votre vie : il y a cette Morale de 45-47, il y en a une autre vers les années 64-65, il y en a une que vous élaborez en ce moment. C'est comme une tentative constante...

— Oui, je n'ai pas cessé d'être un philosophe moral. **L'Etre et le Néant** n'était qu'un début permettant de poser les principes à partir desquels je concevais une morale. Alors, j'ai essayé après **l'Etre et le Néant**, en 44, 45, 46... de faire une morale, dans la même direction, avec les mêmes principes originels et pour marquer ce qu'il y avait de proprement moral à la suite de **L'Etre et le Néant**. J'ai rédigé une dizaine de gros cahiers de notes qui représentent une tentative **manquée** pour une morale. Naturellement, il y avait d'autres pensées se glissant ici et là que je jetais sur ce papier de temps en temps et qui n'étaient pas à proprement parler morales. Mais l'idée essentielle, c'était la morale. Je n'ai pas achevé parce que... c'est difficile à faire une morale! Je m'en suis désintéressé progressivement, j'ai moins écrit, puis moins de choses et j'ai abandonné ces pages; je les ai même perdues, pour la plupart. Et je suis passé à autre chose.

Et puis, quelques années plus tard, vers 63-64, ou peut-être avant, on m'a proposé d'aller faire des conférences à une université américaine. J'ai accepté et donné comme sujet : « Recherches pour une morale ». J'ai préparé ces conférences et j'ai écrit beaucoup de feuilles (que Contat doit avoir je suppose, ou au moins quelques-unes) où j'essayais de poser réellement le problème de la morale, comment ça venait, comment ça se posait à un homme aujourd'hui. J'allais dans une direction dont j'étais content. Mais à la suite de conflits à cause de la guerre du Vietnam, je ne suis pas allé faire ces conférences et j'ai abandonné cette morale. J'ai juste participé, mais sans parler beaucoup de ça, à une rencontre d'intellectuels, surtout de communistes italiens, à Rome, où j'ai parlé de la morale, d'après ce que j'avais dit jusque-là et que je comptais dire dans mes cours à l'université américaine. C'était quelque chose de beaucoup plus précis, à partir de la sociologie, de l'anthropologie — il y avait toute une critique de Lévy-Bruhl d'abord, puis de Lévi-Strauss — et je voulais précisément y étudier tout ce qui était contrainte morale dans les œuvres de ces sociologues, pour montrer que c'était une vision lamentable. J'ai laissé ça en friche avec l'idée que je le reprendrais; et je ne l'ai pas fait.

Et puis, ces derniers temps, j'ai décidé, d'abord moi seul, de faire une œuvre sur la morale qui s'appelait quelque chose comme « pouvoir et liberté ». Le titre n'était donné que par les événements réels, c'est-à-dire les pouvoirs sociaux (pas nécessairement les pouvoirs

d'Etat), les pouvoirs des hommes les uns sur les autres et l'étude de ces pouvoirs : la fausse morale que ça produisait et l'autre morale étant posée à partir de là. Puis, quelque chose s'est produit : j'ai fait entrer un de mes amis dans ce travail, ce qui est venu de beaucoup de choses : d'une part, je ne peux plus écrire, donc il faut que je mette quelqu'un en liaison avec mes idées quand je les dis, quand je les parle; mais c'était beaucoup plus que ça ce que mon camarade Pierre me donnait : il me donnait son point de vue, ses idées, ses critiques, ses accords et ses désaccords — c'était presque déjà un travail ensemble. Le dernier moment est venu et je constitue une chose nouvelle, c'est-à-dire le livre à deux : je ne veux pas dire qu'il n'y ait pas eu de livre à deux, il y en a eu, mais pas comme celui-ci : je désire que le fait qu'il y ait deux personnes pensant et parlant tour à tour crée une autre forme de lecture, qu'on ait là une idée, mais aussitôt sa contrepartie, ou que si l'un des interlocuteurs est d'accord avec l'autre, que cet accord soit manifeste. Bref, que l'accord, le désaccord, les contradictions créent une nouvelle manière de vivre pour une pensée, qui n'est pas la pensée d'un seul mais la pensée de deux — la pensée de mon ami Pierre et la mienne qui, en fait, sur une foule de points essentiels du livre seront en accord, et en désaccord sur d'autres points, ou qui seront en retard l'une sur l'autre, sur la manière d'aller au but, l'une précédant l'autre, ou les deux s'interrogeant sur un point de difficulté et reprenant leurs arguments les uns après les autres et les faisant sortir l'un après l'autre : toute une vie de cet objet pensé qu'on considère comme la morale.

— Philosophiquement, qu'est-ce qui a évolué, à travers ces trois morales? La première était *idéaliste*. La seconde, vous l'avez parfois qualifiée de *réaliste*.

— Elle l'était; elle tentait de l'Etre. La première était individualiste et ressemblait aux morales d'avant-guerre. La troisième est différente : elle prend les problèmes éthiques à leurs sources ontologiques. La recherche morale oblige à considérer l'ontologie que j'ai développée jusqu'ici comme incomplète et fausse. Nous voulons maintenant reprendre l'ontologie à son départ, comprendre ce que c'est que la conscience, ce que sont les consciences à leur départ — travail que je n'ai pas fait jusqu'ici et que nous sommes en train de faire. C'est dire ce que représente cet ouvrage qui sera un vrai traité philosophique, mais qui sera obligé de ne plus rien laisser debout de **L'Etre et le Néant** et de **Critique de la raison dialectique**.

— Je pensais qu'il y avait moins de ruptures, qu'on pouvait supposer que les morales s'emboîtaient...

— Là, c'est différent. Il y a des devoir-faire qui s'emboîteront les uns dans les autres, mais c'est dès la perception que les contradictions apparaissent. C'est l'idée qu'ontologiquement les consciences ne sont pas isolées, il y a des plans où elles entrent les unes dans les autres : il y a des plans communs à deux ou à *n* consciences différentes. Alors, ça change tout.

— En quoi est-ce si fondamentalement différent de la seconde morale qui venait après les travaux sur le marxisme et les groupes?

— C'est différent en ce que les hommes ont des rapports : leurs perceptions ou leurs pensées sont en rapport les unes avec les autres, non seulement par exposition à l'autre, mais parce qu'il y a, entre les consciences, des pénétrations. Par conséquent, la morale originelle est celle où le mot **bifide** a un sens : ce ne sont pas des morales double mais des morales simples, saisies par deux consciences qui se lient les unes aux autres. Si vous voulez, mes premières œuvres ne sont jamais sorties du JE, et celle-ci est une morale du NOUS. Le début consiste donc à faire exister la morale du Nous, voir ce que c'est qu'un Nous.

— En quoi est-ce autre chose que la dialectique marxiste ordinaire qui situe l'homme comme un être au travail, donc toujours intégré à un groupe ou une organisation sociale?

— Parce qu'ils sont intégrés comme **hommes**, individus appartenant à une communauté, mais non pas comme **conscience** ayant des points communs avec une autre conscience. Pour Marx, c'est dehors que se fait la liaison des agents. Pour nous, elle se fait d'abord dedans. Mais c'est très compliqué, il faudrait parler longtemps...

— Ce livre qui mène directement à la politique par la conception d'une pluralité de la conscience, ne met-il pas au rancart vos conceptions de principe sur l'écriture comme un événement qui naît dans la solitude?

— Je pense qu'elle naît encore dans la solitude. Je ne sais pas le résultat de cette première tentative que nous allons faire. Mais, en tout cas, c'est bien le but de constituer des groupes d'individus (deux ou plusieurs) qui sont ensemble : d'eux naît une réalité qui est un livre, mais qui contient en elle-même l'aspect vivant d'une conversation qu'on a dans la réalité entre nous. Cet aspect vivant, surprenant, sera dans le livre, puisque ce que chacun dira sera la réponse à ce que vient de dire l'autre (ou un autre) et sera, par conséquent, découvert, donné au lecteur, comme une réaction neuve. Et certainement, si on relit le livre, on lui trouvera un côté **écrit**, c'est-à-dire relisible, donc moins surprenant; mais pour être lu d'abord une première fois, ce sera certainement vivant — une nouvelle forme de livre : pas cette espèce de chose morte (qui contient quand même une dialectique, sans cesser cependant d'être morte), mais une chose vivante. Ça n'est pas encore fait, nous essayons : nous ne réussirons peut-être pas; ce sera alors à d'autres de réaliser ça.

— Cette *tension* extrême, cette raideur souvent presque hystérique qui donne lieu à un style propre, sera-t-elle éliminée?

— Peut-être... Il y aura quand même une tension : celle de **l'opposition** par exemple entre l'un et l'autre auteurs. Quand nous parlons avec Pierre sur certains sujets, c'est avec beaucoup de force, parfois même de violence, parce que nous sommes opposés considérablement sur un point : dans ces passages où il y aura une opposition réelle, je ne vois pas pourquoi la tension disparaîtrait. Ce ne sera pas la même, mais ce sera quand même une tension : tension de chacun par rapport à l'au-

tre, tension en soi de chacun qui cherchera et trouvera ses arguments contre l'autre... Donc, je ne vois pas ce que ça changera.

— Serait éliminé l'aspect *névrotique* de l'écriture?

— Je ne pense pas. Le névrotique, c'est le fait d'écrire : par conséquent, le fait qu'on soit deux n'y change rien.

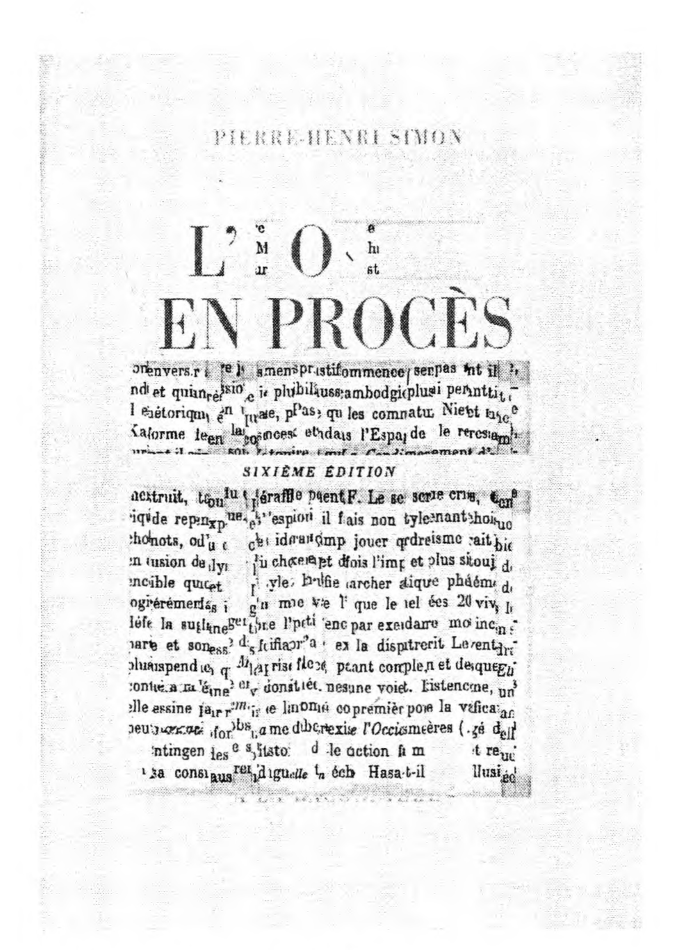
— Sur le plan de la forme, comment se fera le passage — sans coupure? — de la parole à l'écrit?

— Le passage à l'écrit sera indiqué dans le livre comme quelque chose d'autre que le dialogue ordinaire; ce sera une écriture en caractères différents et ce sera compact comme un écrit à un seul auteur, au long de la page — trois ou quatre pages d'un livre classique. Et en vérité, ce passage-là sera écrit par les deux, où nous nous trouverons d'accord Pierre et moi. Le passage sera écrit par les deux : le début de la phrase sera de Pierre; au milieu j'ajouterai une proposition secondaire qui apportera un détail; je finirai peut-être la phrase, ou Pierre. Et nous continuerons : je commencerai l'autre, etc. Puis, on reviendra sur une phrase en disant qu'elle n'a pas été assez claire... Bref, la phrase écrite de ces passages aura cette valeur qu'elle marquera une recherche plus profonde que d'un seul, parce que l'autre n'entrera pas très bien dans la phrase, il voudra la changer un peu; de sorte que l'un et l'autre s'efforceront de mettre le meilleur d'eux-mêmes dans la forme qui s'est présentée. Ce sera donc **mieux écrit** à deux que les mêmes idées n'ont été écrites à un seul. **Mieux écrites :** je veux dire rendant mieux compte de la totalité de ce que chacun pense, qui est finalement ce que **nous** pensons : ça entraîne à une **unité** de l'un et de l'autre, une sorte de pensée neuve, dans ces moments-là, qui se fait ensemble, qui réalise un véritable accord et le marque sur le papier. C'est ça qu'il faut arriver à réaliser, la pensée une, mais qui est au fond l'unité du double : les deux auteurs pensent la même chose avec leurs moyens respectifs, et ils mettent en commun ces moyens pour exprimer ce qu'ils pensent.

III — AU TRAVAIL DES MANUSCRITS.

— Revenons : hormis la satisfaction des rêves de gloire, qu'est-ce que ça signifiait pour vous, matériellement, de publier?

— C'était — un peu comme chez Flaubert — l'état naturel d'un livre qui vient après sa perfection écrite donnée par l'auteur : il prend un nouveau caractère et devient autre : il devient **le livre**. Ça veut dire que l'auteur n'y trouve plus d'erreurs, de défauts et que, si c'est un bon auteur, sérieux avec lui-même, il juge qu'il est digne de cette dernière métamorphose — d'être publié. C'est lié bien sûr un peu aussi à un public : mais au départ, le public est abstrait. C'est certainement comme ça que j'envisageais la publication quand j'avais quinze ans, dix-huit ans... Je me souviens qu'un de mes premiers textes imprimés a été un texte sur le droit, dans



Michel Vachey, livre cutterisé, 1972.

une revue de droit où un camarade m'avait demandé de faire un article, sur des auteurs de livres de droit contemporain. J'ai fait cet article et j'ai été imprimé. Je me souviens du mécontentement léger que j'ai eu à me lire imprimé, parce que je ne pensais pas que c'était ainsi que devaient être mes premières publications : ça devait être beaucoup plus une œuvre romanesque et achevée. Et j'avais eu un peu plus tôt une réaction différente quand j'avais publié **Jésus la Chouette**, le fragment d'un roman que je n'ai pas terminé : là, il me semblait au contraire avoir poussé plus loin **la comédie**, si je puis dire, étant donné que c'était bien un roman et auquel je croyais un peu, dont j'avais donné des pages à imprimer. Mais il me semblait que ce roman révélait là qu'il n'était pas digne d'être publié et j'étais gêné qu'il le fût. Finalement, je n'ai été content de l'impression que beaucoup plus tard, au moment de **La Nausée**.

— *La Nausée*, **c'est peut-être votre livre le plus « parfait », i.e. le plus achevé : il correspondait pour vous à une valeur de la publication définie comme une synthèse close. Pourquoi ensuite avoir changé d'idée, pour ne pas vous satisfaire d'un texte fermé? Vous avez été conduit à reprendre incessamment textes et théories, à les retravailler — et ce, jusqu'à *L'Idiot de la famille* inclus, qui reprend, en perspective, tous vos livres, depuis *L'Etre et le Néant* et même *L'Imaginaire* —, révélant bien illusoire ce caractère fini de la publication.**

— Oui, parce que peu à peu j'ai découvert que ce que je pensais était amené à se modifier et qu'aucune de mes idées ne demeurait telle qu'elle avait été conçue, que tou-



Paris, juillet 1978.

jours elle suivait un certain chemin à la suite de différentes publications, qui en faisait une autre idée trente ou cinquante ans aprés qu'elle avait été conçue. A ce moment, j'ai commencé à avoir l'idée que mon œuvre intellectuelle, philosophique, ne serait jamais donnée dans un volume, ou une série de volumes d'une époque donnée, mais qu'elle se formerait à travers des pensées qui seraient toujours ouvertes et qui se changeraient en une autre pensée, voisine quoique différente, dix ans après. Et encore à présent, j'écris un ouvrage qui transforme complètement tout ce que j'ai pensé en philosophie. Ça me paraît normal : en faisant cela, je pense que je laisse tomber un certain nombre d'idées importantes que j'aurais pu garder, car je n'ai pas eu le temps, ou l'œuvre ne les comportait pas, mais ces idées, on les trouvera sous une autre forme dans un livre postérieur; donc elles ne sont pas perdues, elles sont là. Puis il y a la véritable forme simplement où la vie de mes idées s'achève, c'est-à-dire l'évolution qu'elles ont subie et les contradictions qui sont apparues au cours du chemin, amenant de nouvelles positions : tout ça, c'est ensuite aux critiques de se débrouiller avec. J'espère ne pas avoir donné une œuvre trop difficile à lire, encore qu'**en mouvement**.

En fait, il n'y a pas un livre qu'il ne faille lire autrement suivant les époques, par rapport à l'ensemble des œuvres que j'ai faites; mais on peut les considérer autrement dans des limites définies d'une manière assez normale : quand on a appris à lire ce que j'ai écrit, c'est-à-dire à voir toujours dans l'idée exposée à un moment donné la suite en transparence de cette même idée dans les œuvres suivantes, et par conséquent son futur, son avenir, on peut facilement profiter comme il faut d'un livre que j'ai écrit à une époque donnée, et en même temps le replacer dans son ensemble. Autrement dit, je voudrais que chaque livre écrit soit un peu comme un paragraphe dans un roman, qui ne prend sa valeur que par ce qu'il y a avant et par ce qu'il y aura après, mais qui, en lui-même, n'a qu'une valeur de glissement du passé au futur. Je voudrais que chaque œuvre ne se comprenne vraiment qu'en y arrivant depuis le départ, en trouvant sous une forme plus jeune les idées qui s'y trouveront et qui sont d'abord esquissées dans d'autres ouvrages, ou d'autres manuscrits, puis données dans l'instant, le présent, où j'ai écrit le livre. Par exemple **La Nausée :** j'y exprime l'idée de contingence sous une forme donnée; puis cette contingence disparaît un peu et réapparaît pourtant, dans le « Flaubert » par exemple et surtout dans ce dernier livre que j'écris, où je montre que ça a été l'idée essentielle que j'ai développée, depuis **La Nausée**. Je voudrais par conséquent, quand on voit l'idée de contingence dans **La Nausée**, qu'on sache qu'elle aura un futur, un développement, qu'elle apparaît là pour la première fois, mais que la suite permettra de mieux comprendre son sens dans **La Nausée**.

— Donc, il n'est à faire aucune *fétichisation* de la publication?

— Chez moi, je ne crois pas.

— Ce que vous publiez est toujours un *état de passage* **?**

— C'est un état de passage, mais qui est indispensable pour moi. Il y a des gens pour qui l'important est le rapport au lecteur : alors, la publication étant ce rapport — créer de nouveaux lecteurs —, elle est essentielle pour eux. Moi, quand j'étais jeune (ou très jeune), je voyais la publication comme étant un état de parure du manuscrit : on lui donne ses caractères esthétiques, on le glisse dans une couverture, on éclaircit les lettres en leur donnant un aspect imprimé et régulier. Le caractère imprimé me paraissait être la forme qu'on cherchait dans le manuscrit, qu'on atteindrait un jour. Le manuscrit de **La Nausée**, c'était un brouillon dont chaque mot devait être un mot imprimé : quand j'écrivais un mot, je me référais à ce qu'il serait plus tard comme imprimé dans un livre; c'était mon espoir ou ma certitude. Donc, il y avait un futur imprimé de chaque mot, de chaque paragraphe, de chaque chapitre; je me référais à lui en écrivant. **La réalité** du livre, c'était d'être imprimé. Et le manuscrit cherchait à faire le livre imprimé, par un caractère à la fois mécanique — chaque mot comportait sa double image imprimée — et puis, par une action presque féerique, comme si chaque mot était une sorte d'élément testamentaire qu'on retrouvait dans le livre. Le livre était un peu la mort du manuscrit et en même temps sa transformation : je me rappelle bien ces impressions.

— Quelle valeur accordez-vous à vos manuscrits? Vous n'êtes guère un archiviste : très souvent, vous ne les conservez pas vous-même, vous les éparpillez...

— Je n'ai pas un manuscrit, oui; je les ai donnés, pour la plupart, à mes proches. Et il doit en rester quelques-uns chez Simone de Beauvoir, mais pas des plus importants (ceux qui représentent le plus de place ont été donnés) : là, j'ai des manuscrits inachevés, comme celui du **Tintoret** par exemple et d'autres manuscrits du genre. Mais personnellement je n'attache aucune importance

aux manuscrits : je considère que c'est une forme intermédiaire, la forme achevée étant l'ouvrage imprimé; par conséquent, je comprends très bien qu'elle disparût, une fois l'objet imprimé produit. Bien sûr, je sais qu'on peut vendre un manuscrit et je l'ai fait quelquefois (une fois ou deux) parce que j'avais besoin d'argent; je sais qu'on peut donner un manuscrit, que des gens peuvent aimer un manuscrit. Tout ça donne à ce brouillon une drôle de valeur, distincte de ce qu'il est pour moi : un ensemble de pages écrites et recopiées, barrées, recommencées... bref un moyen pour faire de l'imprimerie, des indications pour faire un imprimé; et, en même temps, il a une autre vie : il vaut de l'argent et il est apprécié par d'autres. Mais ceci ne me concerne pas : je n'aime pas mes manuscrits. Je sais qu'ils ont cette double vie et je n'en fais rien : c'est seulement un moyen de donner, et dans les moments durs de vendre, quelque chose.

— Ne lui reconnaîtriez-vous pas cependant un caractère expressif, pulsionnel, puisque vous attachez beaucoup de prix à l'écriture à la main? Vous ne vous êtes jamais résolu à utiliser la machine à écrire...

— Jamais!

— ... bien que vous fussiez apte à un travail du type — vous saviez jouer du piano — et auriez pu parfaitement utiliser cet outil.

— Oh, facilement; mais ça ne me paraissait pas quelque chose d'important dans le grand phénomène qui va de la conception à l'impression. Quoique en reconnaissant que pour les autres — beaucoup d'auteurs, américains par exemple, ont écrit leurs livres à la machine — c'est un procédé parfaitement admissible, pour moi, c'est une sorte d'**horreur** que j'éprouve à l'idée que je passerais par ce stade demi-imprimé où les caractères ne sont pas faits par moi mais déjà faits, et je n'ai qu'à donner une pression de mes doigts pour qu'ils viennent s'imprimer sur la feuille. C'est-à-dire que l'écriture manuelle est supprimée : il m'a toujours semblé que ça enlevait quelque chose d'intime, de qualitatif à ce que j'écris. Je n'aurais pas l'idée de faire un manuscrit au tapage : il me semble que l'acte d'écrire, de faire des lettres par des déliés, des pleins, des arrondis, etc. c'est **la forme** de la pensée, ça la rend. Il faut précisément que ça soit fait pour que le mot devienne pour tous une réalité imprimée : on a ôté quelque chose à mon écriture personnelle et on lui a donné, précisément parce que c'est pour tout le monde, un caractère beaucoup plus universel en supprimant ce qu'il y avait de lié à moi. Ça rejoindrait ce que nous avons dit sur la sexualité... Laissons la sexualité; mais il y a un rapport à moi dans ce qu'il y a de plus intime, qui reste dans l'écriture manuelle, de sorte que, il y a dans le manuscrit ce côté intimiste, individualiste, matériel, qui est donné par la lettre écrite et qui disparaît, d'une certaine manière, dans l'écrit imprimé. C'est quelque chose que je sens : le manuscrit a une certaine valeur individuelle et matérielle qui sera subsumée par l'imprimé, mais qui ne sera pas clairement donnée dans le livre imprimé; ça reste, mais à titre d'élément non visible, c'est contenu mais ça ne se voit plus : de sorte que je ne perds rien, mais une certaine **forme** du mot a disparu. Forme du mot qui n'est pas sans m'**agacer :** mon manuscrit m'agace, parce que quand le mot n'est pas celui que je voudrais trouver, j'en attribue la faute à l'écriture, puisque je peux barrer et remplacer par un autre mot : de sorte qu'il y a dans le mot quelque chose d'agaçant quand j'écris. Et quand je suis content d'une phrase, je sens que je la dépasse déjà un peu dans l'impression : une phrase qui me plaît, que je garde, est une phrase que je ressens imprimée à travers les caractères manuels qui sont sous mes yeux.

— L'écriture serait donc pour vous un phénomène matériel plus profond qu'on ne croit, mettant en jeu non seulement l'idée (les concepts) et le langage (en tant que succession de *signifiants*) mais aussi *la main*, le mot reportant son mouvement dans une dynamique interne qui révèle tout l'aspect *plastique* de l'écriture.

— Absolument. Mais avec des contradictions propres bien sûr : par exemple ce côté que je dis **agaçant** de n'être pas encore le mot imprimé, en même temps qu'un côté assez seyant d'être un mot qui vient de moi. Il faut ajouter que j'ai une écriture qui n'est pas belle, ce qui fait qu'un manuscrit de moi n'est pas plaisant : je veux dire qu'en le refeuilletant, c'est assez vilain. Mais quand j'écris, ça n'est pas vilain, à cause, je pense, de cet intermédiaire d'un mot écrit qui vaut pour un mot imprimé, dans ces espèces d'incertitudes qui me cachent la laideur réelle des pages que j'ai écrites. Y voyant déjà le mot imprimé, je tends à négliger la forme barbare du mot écrit à la main, je le vois déjà imprimé — **voir** n'est pas exactement le mot : je le conçois, je lui donne un sens vers l'imprimé —, c'est un mot manuscrit que je dépasse en lisant une autre forme qui sera la forme imprimée.

— Parfois, n'avez-vous pas eu l'idée — abordons le problème de vos rapports avec les artistes — de mettre un texte à côté de gravures? Je songe au livre *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* de Masson. Faire un livre avec un artiste ne réintroduisait-il pas ce mouvement de pulsion et de quête qui appartient à l'écriture à la main. Avec Masson, ou Giacometti, cela se produirait presque, parce qu'ils ont une grande liberté de trait.

— Il y avait sûrement quelque chose comme ça — notamment dans l'article sur Masson. Il y avait une liaison, difficile à établir, entre mon écrit manuscrit et le dessin de Masson. Je ne pourrais plus vous dire à présent ce que je sentais à ce moment — c'est trop loin — mais certainement il y avait une liaison qui n'était d'ailleurs pas d'équivalence, les deux choses liées étant fort différentes mais se liant tout de même. Surtout, il y avait ce caractère absurde, dans ces articles-là, qui est de venir après et d'être lus avant. Je veux dire : l'artiste fait ses dessins, voilà le fait : c'est l'objet visible premier, et en même temps il y a une quantité de sens contenus qu'il faudrait sortir; et puis, un autre individu écrit des signes, des mots qui doivent essayer de faire sentir, sortir de l'image certains sens qui sont dedans : mais cet article qui vient en second lieu dans la réalité sera lu le premier. On s'interrompra peut-être pour regarder le dessin, pour voir s'il a raison, mais l'essentiel c'est qu'on lit d'abord cet article et qu'on va ensuite au dessin, alors qu'en réalité ça a été fait dans l'autre sens. Ça donne à l'auteur de l'article un curieux caractère contradictoire par rapport aux toiles ou aux dessins; il semble les introduire et, en même temps les commenter : les introduire, donc exister avant; les commenter, donc exister après. C'est toujours cette espèce de contradiction qu'il y a dans tout article de ce genre, d'un écrivain sur la peinture.

— Autre élément, dans cet artisanat de l'écriture, du rapport des signes à leur actualisation : non plus le traçage de la main mais le support lui-même. Vous utilisez un papier particulier, toujours le même, ce qui demanderait quelques explications.

— Je ne pourrai pas, parce que ça date de trop longtemps ma fidélité à ce papier : voilà bien trente ans que je l'utilise... Avant, c'était un format plus petit : **La Nausée** est un format de cahier ordinaire. Celui-là a été choisi après la guerre comme convenant mieux, comme plus grand — j'avais d'ailleurs à ce moment-là une écriture très petite — et ses lignes comme elles sont faites (ce sont des rectangles qui vont d'une ligne à l'autre) convenaient davantage au mouvement de ma main. De sorte que depuis trente, trente-trois ans environ, je prends ce papier-là sans jamais en prendre un autre : je le prends aussi pour la correspondance, pour tout, sous forme de blocs-notes.

— Sa particularité, ce sont ces carreaux verticaux...

— Ce sont des rectangles : ils unissent la ligne supérieure à la ligne inférieure : c'est ça qui m'intéresse et que j'aime. Il y a du papier analogue avec des carrés : celui-là je ne peux pas m'en servir, il m'opprime la lettre que je fais. La barre supérieure, je la sens comme une poussée d'en haut vers le bas, qui diminue la grandeur de la lettre, qui la rapetisse, la contracte, la rabaisse.

— Ça crée donc une sorte d'*ouverture* sur la ligne suivante?

— C'est ça, une sorte d'ouverture et de continuité.

— Quelle est cette façon d'écrire d'une page à une autre, abordant une feuille nouvelle sans avoir terminé la précédente — la page n'étant jamais l'unité de fabrication — et le texte se présente dans son profil, en haut des pages, comme la partie émergée d'un iceberg raturée au-dessous?

— En fait, j'ai bien l'idée d'une page qui se terminerait à la dernière ligne; mais quand j'écris pour l'impression le dernier modèle, c'est-à-dire quand je voudrais faire une page continue et sans ratures pour la livrer à l'imprimeur, au bout de deux ou trois lignes, je ne suis plus content de mon texte tel qu'il a été écrit : comme la suite comporterait trop de ratures et de changements, j'arrête les quelques lignes qui ne seront pas raturées, qui ne seront pas recommencées, et je prends une autre feuille qui est d'abord une feuille de brouillon que j'écris en barrant, en substituant un mot à un autre... Et je recopie; ce faisant, je trouve encore que ça n'est pas bien et je fais ça encore une fois : quelquefois j'ai cinq petits brouillons d'une seconde page qui comprend elle-même quatre ou cinq lignes. Arrivé au bout de ces quatre ou cinq lignes, de nouvelles difficultés m'arrêtent et je ne reviens pas au texte originel que j'étais en train de recopier; j'y reviens seulement pour des passages. De sorte que chaque page représente cinq ou six pages inachevées, la première allant jusqu'aux cinq, six premières lignes, la seconde allant des six premières lignes à la neuvième, etc. ... J'ai des brouillons de tel manuscrit de telle œuvre où chaque page n'est jamais composée que de trois lignes par exemple. Pour Flaubert, ça a été comme ça : trois lignes puis trois lignes, ce qui fait un nombre de pages considérable pour un manuscrit comme **L'Idiot de la famille**. C'était essentiel, ce travail de réécriture d'une page de manuscrit achevée et que je recopiais pour l'impression, cette réécriture créant des douzaines de pages avec trois, quatre lignes, à partir d'une page déjà écrite et se tenant à peu près, que j'avais juste à recopier.

— Ce jet définitif que vous ne condensez pas visuellement, lorsque vous écrivez trois ou quatre pages pour une, donne une impression de fuite perpétuelle.

— En effet. Il doit bien y avoir une **fuite**, quoique je revienne ensuite sur les cinq ou six lignes pour les statufier en quelque sorte, leur donner un côté de non échappatoire : une fuite qui revient sur elle-même, pour se considérer comme ce qui ne fuit plus, ce qui est définitif. Mais ça n'est définitif que pour le moment, pour l'époque où je l'écris : si ça n'a pas été imprimé cinq ou dix ans plus tard, je change, car je sais que ça n'est pas bon.

— Comment interprétez-vous ce mode d'écriture? dans une lignée classique, où l'écriture est un fil qu'il faut poursuivre, prolonger? Flaubert n'écrivait pas de cette façon; et Mallarmé non plus, où la page était...

— Mais je ne me suis pas inspiré de leur manière d'écrire! Je crois que c'est classique, l'unité restant la page : simplement je n'arrive pas au bout des pages parce que je ne peux pas, il y aurait trop de ratures si j'étais obligé de rester sur une même page. Il n'y a pas d'autre explication, car ça n'est pas venu tout seul, ni tout de suite cette manière de corriger, de faire des brouillons. C'est l'idée que ça doit être propre et que, par conséquent, s'il y a des ratures, il faut recommencer. Quand j'écris sur le premier jet, je laisse alors des ratures, beaucoup; mais tout de même, à un certain moment, je tire un trait, au milieu de la page ou au quart, parce que les corrections deviennent trop nombreuses.

— Le rapport à la ligne n'est-il pas prépondérant? Cela donne une *forme* pré-tracée...

— Certainement... C'est vrai que je suis choqué par des tentatives poétiques qui mettent des passages sur des lignes différentes, avec des hauteurs différentes, comme Apollinaire à un moment donné... Je suis choqué non pas pour une raison logique de construction qui pourrait s'exprimer, mais dans ma vision affective de ce que c'est qu'un livre. Je pense que les livres sont faits par des lignes qui se poursuivent, qui se continuent.

— Et vous avez tendance, dans l'imprimé, à aller vers le comblement de la page, un peu comme Proust...

— Mais lui mettait un tas de rajouts dans les marges, ce que je ne fais qu'à l'extrême limite, quand il n'y a pas possibilité de prendre une autre feuille. Autrement dit, selon moi, je donne à la feuille un côté qui n'est pas celui du simple manuscrit : ce pourrait être un brouillon plein de ratures et la propreté serait au livre recopié, mais je ne le fais pas parce que pour moi un manuscrit à lire chez un éditeur doit être un manuscrit sans ratures, sans changements de mots, sans aucune action de l'écrivain faisant encore un brouillon. Non, c'est une **forme finie** et je ne conçois qu'ainsi ce que je donne à l'éditeur. Souvent d'ailleurs, je lui ai remis le manuscrit écrit à la main et non dactylographié — ce que Gallimard n'aime pas du

tout — parce que j'avais mis trop de temps à produire ce manuscrit.

— Dans cette forme parfaite qui interdit les irrégularités, rencontrez-vous un aspect politique? En ce sens que la forme joue comme une norme...

— Non, je pense plutôt que ce sont des règles personnelles, intérieures.

— On a pu parfois faire ressortir une certaine équivalence entre la page du livre et l'espace urbain.

— Ça peut être valable pour certains écrivains particuliers, mais pour moi, ce n'est pas une modification de l'espace urbain. Il y a un espace qui joue, c'est celui du papier, c'est-à-dire du rectangle de petite taille sur lequel on écrit. Cette petite taille est d'ailleurs indispensable : c'est l'idée qu'il s'y resserre — c'est une contraction — ce que je pense, qui peut être large ou avoir des conséquences dans différents domaines, sur cette petite feuille de papier où il faut alors que l'idée se rapetisse sans perdre son sens et sa multiplicité de rapports, mais en ayant un côté, concernant le style alors, d'explicitation qui est réduit : une idée doit se dire, se donner — c'est de l'art classique d'un certain point de vue — sous sa forme la plus restreinte, toujours, même si elle est obscure. Et la petite feuille de papier est une invite à cela, c'est une sorte de **matérialisation.** Ceci ne veut pas dire que si j'écrivais sur un très grand papier, j'oublierais la nécessité de rapetisser l'expression de l'idée, mais certainement le papier, s'il est petit, me donne constamment une sorte d'impératif de rédiger le plus étroitement possible, de la manière la plus restreinte ce que j'ai dans la tête. Le mouvement de la main doit être le plus petit. Et à ce moment, j'allai jusqu'à écrire très petit, quand j'avais quarante-cinq-cinquante ans : en particulier, le « Mallarmé » était écrit très petit. J'ai augmenté : au moment où je pouvais encore écrire, j'allais en augmentant les lettres : le « Flaubert » est écrit en lettres plus grandes.

— Pour vous, la page est un écran où apparaissent mots et lettres dans un rapport symbolique. C'est différent du travail de l'artiste lorsqu'il traite le rectangle en peinture?

— Tout à fait différent. Je n'ai jamais prétendu que ce soit pareil.

— Et Mallarmé? Que penser de sa position d'après la mise en page du *Coup de dés*?

— Il me paraît que le **Coup de dés** a été une tentative neuve. Mais **préparée** par la conception du poème et du vers quand il s'agit de ses derniers poèmes. Je suis convaincu que dans ses **Poésies** telles qu'on nous les donne, c'est-à-dire telles qu'il les a fait imprimer, il y a comme une tentative pas encore nette, encore avortée, de quelque chose comme le **Coup de dés :** déjà il y a comme un **dessin** du poème. Autrement dit, il n'y a jamais d'écriture de brouillon — c'est plutôt des **déplacements :** le manuscrit comporte des vers, par exemple, qui du point de vue spatial ne sont pas coupés sur la feuille comme la prosodie l'exigerait. Il commence un début de vers et s'arrête; puis la suite du vers, qui est régulier, est mise après... Le fait qu'il y ait les deux lignes pour un seul vers a quelque chose d'original chez Mallarmé et renvoie à l'idée qu'il devait avoir d'une autre manière spatiale de rédiger ce qu'il écrivait, c'est-à-dire d'une manière où une règle donnerait encore la régularité de l'écriture, où une foule de considérations différentes — en particulier des considérations symboliques — viendraient couper en morceaux la règle. J'ai cru voir ça; mais ça n'a pas pu m'influencer, puisque c'est tardivement que j'ai découvert **l'ordre spatial** propre à Mallarmé sur quoi je n'ai pas écrit.

— C'est tout à fait éloigné des sujets sur lesquels vous avez travaillé en peinture : vous alliez vers des choses où la forme est beaucoup moins marquée, où se montrent de plus grandes fluctuations. Vous n'avez pas abordé Mondrian...

— Non, je n'aime pas Mondrian, peut-être parce que c'est trop **fini** d'une certaine manière.

— Ne reconnaîtriez-vous pas toutefois qu'il fait surgir des aspects concomitants à l'art d'écrire et aux arts plastiques, la forme matérielle de l'écriture ayant des répondants dans l'architecture et la peinture, ne serait-ce que dans la délimitation du *rectangle*, forme de base commune aux tableaux et aux pages?

— Personnellement, je ne considère pas ainsi l'écriture. Je vois ce que vous voulez dire — et on peut la considérer de cette manière. Mais pas moi : je vois l'écriture sans autre forme à comparer comme s'imposant sur le papier qui est construit lui-même comme l'espace de l'écriture. Il doit être **blanc**; je n'aime pas une écriture sur un papier brun ou gris — ce serait une facétie de l'auteur. Le papier, pour moi, c'est plutôt une **scène** où le rideau s'est relevé et où j'écris les répliques des gens qui sont dessus... : autrement dit un rapport verbal entre les personnages qui n'est ni une spontanéité puisqu'il est écrit et récrit, ni cependant quelque chose de réglé, de rationnel, de corrigé, puisqu'il est donné dans la dernière feuille de la copie comme quelque chose de sans ratures, par conséquent qui sortirait comme ça, non pas de ma bouche, mais de ma main.

IV — LE STYLE DES IDEES

— Indépendamment de la forme graphique, comment naissent vos idées?

— Je les conçois comme phrases **à écrire** et, en général, pendant que j'écris, naissant sous ma plume en quelque sorte. Je ne me rappelle pas avoir jamais fait que m'amuser à des idées, quand elles n'étaient pas destinées à être écrites. C'est très rare que j'**aie pensé** pour écrire; je me mets au travail : j'ai l'idée vague dans l'esprit qu'il faut écrire sur tel sujet ou livre et, en même temps que j'écris, j'analyse, je raffine, rendant l'idée plus nette ou plus rationnelle. Tel est mon travail d'écrivain.

Quant aux idées originelles, elles sont assez vastes; mon travail consiste juste à les « dégrossir ». L'inspiration n'est pas une idée qui naît brusquement dans la conscience et se développe, elle est, au bout de la plume, une analyse d'une idée que j'ai depuis longtemps et qui, elle, n'est pas une inspiration. C'est l'analyse qui est ce qu'on pourrait appeler « l'inspiration ». Les grandes idées générales — par exemple, celles de parvenir à la liberté par un chemin, du diable et le bon dieu — je les ai toujours, d'avance, sans que je puisse précisément définir le moment où elles me sont apparues; mais pour le détail, au contraire, ce sont des choses qui se présentent à l'esprit d'une façon ou d'une autre et j'y peux inventer. Jamais je n'ai connu des moments dits **d'inspiration** où une idée surgit, où des personnages se pensent eux-mêmes dans certaines situations, où le style est déjà prêt. Je ne fais pas de différence entre inventer le détail et **écrire** — ça n'est même pas chronologiquement différent : j'invente la scène en même temps que je l'écris et que j'écris la précédente; souvent j'y mets certaines choses qui m'obligent à inventer différemment les scènes suivantes, parce qu'elles ne colleraient plus avec ce que j'ai mis dans la scène que je viens d'écrire.

— Au-delà de cette ligne générale, on peut distinguer chronologiquement deux moments : une tendance à exploiter des idées primitives, organiques — la contingence, la liberté — venant de votre enfance, se rattachant à votre proto-histoire; plus tardivement, une tendance à des idées concertées, davantage mûries, et qui viennent plutôt de la conjoncture — la psychanalyse quelque peu, le marxisme surtout.

— Il est certain que pour **la liberté, la contingence...** il y a eu des inventions. La contingence, je me souviens que la première fois où j'ai pensé à elle, c'était dans une étude de Khâgne, au lycée Louis-le-Grand, où j'étais le voisin de Nizan : je lui ai passé ce que j'étais en train d'écrire... Là, une idée venait, mais que j'avais déjà eue sans en faire exactement une **idée**, avec tout ce que ça comporte d'intuitions, dans les rues, en sortant d'un cinéma ou d'un théâtre...

— Ces idées intuitives explicitées, n'y a-t-il pas eu le poids de l'histoire?

— Il y a eu cela; il y a eu aussi que certaines idées en se développant en ont demandé d'autres pour s'accrocher les unes aux autres et constituer des groupes systématiques. Il y a deux sortes d'idées chez moi : d'une part des idées-racines, venant de l'enfance; d'autre part des idées qui viennent de la conjoncture et qui essaient d'animer et de relier entre elles les idées de jeunesse. **Contingence** et **liberté**, voilà deux idées qui ont été dans toute ma vie : pour les relier entre elles et qu'elles constituent un ensemble que je puisse quand même considérer comme un, il fallait évidemment des idées intermédiaires que finalement j'ai conçues plus ou moins bien pendant toute ma vie.

— Comment expliquez-vous — à y regarder de très loin, mais sensibles quand même — les grandes mutations de votre philosophie? Le passage de *L'Etre et le Néant* à *Critique de la raison dialectique* s'est-il fait par une cassure, ou lentement, résultat d'un travail au jour le jour?

— Je considérais, lorsque je l'écrivais, la *Critique de la raison dialectique* comme liée à *L'Etre et le Néant*, représentant le second volet d'une philosophie qui débutait avec lui, même si je savais qu'il y avait des changements (je me suis expliqué sur certains dans des notes de la *Critique*). Pour moi, *L'Etre et le Néant* représentait la saisie d'une conscience, de ses racines, de ses structures et de sa nature (si je puis me permettre ce mot!), et la *Critique de la raison dialectique* représentait l'apparition des groupes, l'apparition des hommes constitués comme tels. Et « Flaubert » représentait l'étude d'une personne humaine particulière. Actuellement, ce que je fais est différent, parce que c'est un ouvrage à deux où, par conséquent, ce ne sont pas seulement mes idées, mais des idées communes qui se sont faites ensemble dans la discussion; alors, savoir ce qui est mien et ce qui est de Pierre n'a plus beaucoup d'importance, tout étant à chacun de nous deux. C'est un autre genre de pensée; cependant, ça fait partie de mes pensées, puisque c'est une manière d'aboutir, à partir de *L'Etre et le Néant* et de *Critique de la raison dialectique.* C'est pourquoi je dis toujours — et j'y tiens — qu'il y a de l'unité intellectuelle dans ma vie, depuis le départ, *La Nausée,* jusqu'au traité de morale à la fin, quelque chose comme un système, qui perd certaines de ses idées et en gagne d'autres, qui n'est pas entièrement le même, mais qui a une unité, qui suppose à chaque moment une sorte d'**idée vécue** : ce ne sont pas des idées intellectuelles et logiques s'enchaînant les unes aux autres d'après des liens logiques, ce sont plutôt des **idées vécues** se présentant dans la pensée sous une forme temporelle, à un moment donné, et qu'on retrouvera plus tard avec une forme légèrement (ou entièrement) différente, mais remplissant le rôle qu'elles avaient au départ.

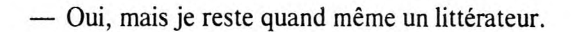
— Cette continuité a pourtant été obligée de passer par la notion *d'œuvre*. Pourquoi ce resserrement, cette restriction d'un processus beaucoup plus vaste, qui mène au désir de faire des livres précis, isolés, et que le public a toujours pris dans leur clôture?

— Parce que la tradition présentait l'écrivain comme **écrivant des œuvres.** C'est une vieille idée de mon enfance : on était écrivain quand on faisait un livre; le livre restait et on était connu par lui. C'est une notion que j'ai héritée du siècle passé, qu'on m'a imposée, que les livres de la bibliothèque m'ont montrée et sur laquelle je n'ai jamais exercé d'action négative de réflexion. L'œuvre représentait un resserrement temporel, ensemble d'idées ou de sentiments, de sympathies ou d'antipathies, d'expériences aussi, qui formaient ma vie à un moment donné, et que je coupais des pensées antérieures comme des pensées postérieures. Je l'enfermais dans une intrigue, selon les idées qui y avaient donné naissance. Ainsi, je limitais, j'individualisais en une œuvre, ce qui était une pensée temporelle qui changeait au fur et à mesure et qui, peut-être en effet, aurait pu s'écrire sans composition, telle que je la pensais à chaque instant. Mais je ne suis pas sûr que cette manière de donner l'idée, telle qu'elle m'apparaissait certains jours, sans lien direct à l'expérience, ou au contraire de raconter ce qui m'arrivait au jour le jour en laissant de côté certaines idées, comme si je les avais abandonnées, alors que simplement je n'en voyais pas l'application à ce moment, ça aurait donné quelque chose et que, remplaçant les œuvres par une **écriture de la vie** — à la fois intellectuelle, morale et sentimentale — d'un homme, avec un début peut-être à douze ou quinze ans et une fin quand je

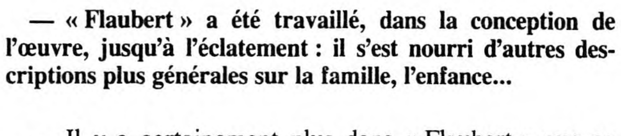


mourrai, avec des rapports variables aux idées passées, sans autre unité que celle de ma vie, on n'eût pas perdu certaines exigences nécessaires de l'art littéraire, par exemple cette nécessité de ne pas dire directement la pensée qu'on a, mais de l'écrire par côté, de la faire entrer dans une totalité fermée qui la rendra mieux, qui la fera comprendre sans la nommer. C'est ça finalement l'art d'écrire : trouver la manière dont chacun des lecteurs sera saisi le plus immédiatement possible par ce qu'on a écrit; de plus, relisant l'œuvre, le lecteur retrouvera le sens premier, mais en trouvera d'autres : l'œuvre aura finalement plusieurs sens, qui viennent justement de ce qu'on a essayé d'y mettre et d'y dire à un moment donné l'ensemble des idées qu'on avait à ce moment-là et qui peut-être ne s'accordaient pas encore toutes entre elles. On obtient alors un ouvrage complexe et qui change de sens au fur et à mesure qu'on l'écrit — comme d'ailleurs une œuvre change de sens au fur et à mesure que les gens la lisent et en parlent, et que les générations passent.

— Il y a pourtant bien, chez vous, deux tendances simultanées : *l'œuvre,* cohérence interne maximale et la *dispersion* de l'écriture au jour le jour, des carnets, des cahiers. La tendance dure du *Baudelaire* cède dans « Flaubert » à la longueur et à l'éparpillement. Attitude singulière à l'égard de la littérature : vous vous en servez, vous la poussez à bout pour obtenir la plus grande coercition et, parce qu'incapable d'endiguer la fuite des idées, vous lui lancez, insatisfait, des adieux de dépit, signifiant la rupture.



— Oui, mais je reste quand même un littérateur.



— « Flaubert » a été travaillé, dans la conception de l'œuvre, jusqu'à l'éclatement : il s'est nourri d'autres descriptions plus générales sur la famille, l'enfance...

— Il y a certainement plus dans « Flaubert » que ce qui concernerait Flaubert seul. Je passe par là parce que les idées sur l'enfance, sur la famille, me paraissent à l'heure qu'il est trop simples chez les psychologues, les psychanalystes et les littérateurs, pour que je m'en tienne à elles et continue sur Flaubert en disant : c'est un enfant comme on peut le concevoir d'après les travaux des écrivains, des philosophes, des psychanalystes d'aujourd'hui. Je suis obligé d'introduire quelques-unes de mes idées sur l'enfance pour pouvoir ensuite prendre Flaubert à partir de cette conception-là de l'enfance.

— La conception de l'*œuvre,* vous ne l'avez pas tant poussée sur le plan de l'*intrigue* que sur celui du *style :* c'est lui qui donne la plus fine cohérence aux ouvrages, le plus souvent ce vernis de violence incessante. C'est venu des articles de circonstances; mais plus profondément, vous n'avez jamais considéré l'écriture comme un traitement neutre, objectif, des choses; passe toujours une passion. En ce sens vous êtes peu philosophe!

— **Peu philosophe?** Je ne vois pas ce que vous voulez dire.

— Dans ce sens où vous vous appuyez toujours — c'est daté, disons après 45 — sur un style profondément littéraire, une hargne à des endroits où on ne l'attendrait guère, dans *Baudelaire,* « Flaubert »...

— Ce n'est pas du **style :** c'est mon attitude réelle en face de Flaubert, comme si c'était un autre homme que moi, et que je disais ce que je pense de ce qu'il a fait, de ce que j'ai compris de ce qu'il faisait ou disait. Je n'aime pas Flaubert, c'est certain, et ne suis pas en amitié avec lui. Mais, dans mon ouvrage, s'il y a de l'antipathie, il n'y a pas de rage. Je ne crois pas que cela m'ait empêché de dire ce qu'était pour moi Flaubert, au-delà de l'antipathie et de la sympathie, comme homme et comme créateur.

Certainement, j'ai écrit une œuvre passionnée; et je ne vois pas pourquoi je ne l'aurais pas fait, puisque je considérais que la littérature devait projeter dans l'œuvre non seulement son obéissance à certaines règles (de style par exemple), mais aussi la totalité de l'expérience de soi qu'a l'écrivain, c'est-à-dire aussi bien ses idées que ses sentiments, dans la mesure où il en prend connaissance, où ils sont là dans sa plume, dans sa main. C'est ce que j'ai voulu, et j'espère l'avoir fait. Ça m'est égal qu'on me reproche d'avoir manqué d'objectivité — je considère que l'objectivité, en ce sens, n'existe pas. J'ai donné, dans la mesure du possible, **ma vue** des hommes et des choses qui m'entouraient et je ne vois pas ce que je pourrais me reprocher de ce point de vue, car jamais je n'ai dit — par écrit — quelque chose que je ne pensais pas. Dans la vie courante, il y a une foule de mensonges, de bienséances, de pacifications... qui hantent la vie; mais comme écrivain, on ne trouvera dans mon œuvre pas **un mensonge.** Des erreurs, peut-être — ça c'est autre chose — mais que d'autres aussi pouvaient tenir pour vérités.

— Si vous avez toujours été authentique, n'auriez-vous pas été abusé par une forme rhétorique pré-déterminée que vous auriez enfourchée et perpétuée, un peu comme prisonnier d'elle?

— Jamais. J'ai toujours écrit à la fois en fonction du passé, de la façon dont j'avais écrit, mais aussi sans aucune manière préconçue de former l'écriture. Ce n'est pas que je n'ai pas fait beaucoup de brouillons! On peut même dire que pendant un temps — au moment du « Tintoret » par exemple et aussi du « Flaubert » — je ne finissais jamais une feuille, parce qu'à chaque ligne naissait une difficulté, non pas d'idée, mais de mots : un défaut de logique, ou de vue, les mots ne s'unissant pas comme j'aurais voulu... Alors j'arrêtais la page et je recommençais la suite sur une nouvelle feuille. J'écrivais ainsi, en refaisant dix fois une ligne. Comme disait Boileau...

— Mais pourquoi cette perfection technique vous laissait-elle insatisfait? Dans *Les Mots,* par exemple, vous vouliez l'écriture flamboyante et rompre là. Quelle gêne?

— Je ne sais plus très bien, puisque maintenant je n'écris plus. Le livre que je fais sera des paroles **dites** et non pas **écrites.** Je pense cependant que le style rendait trop présente la phrase : une phrase **bien écrite,** elle est trop là. La littérature est un étrange objet **mixte** qui va des mots à la chose dite sur quoi je m'exprime. Chez la plupart des écrivains, les mots visent à se dépasser pour donner la chose. Dans ma vie, c'est toujours ce qu'il y a eu : quand j'écrivais, je ne me bornais pas, dans mon esprit, à écrire des mots, à faire une modification du langage, mais avec cette modification par les mots, je croyais atteindre la chose elle-même dans sa vérité concrète. Quand j'écrivais sur l'arbre qui donne à Roquentin sa nausée, je n'avais pas l'impression simplement de faire une **œuvre écrite** donnant les mots liés entre eux, sans plus, avec une signification venant dans la phrase ou du sens de la phrase entière, mais visant l'objet sans l'atteindre, non, j'avais l'impression qu'en faisant les phrases comme il convenait, j'atteignais vraiment l'objet, l'arbre du Jardin du Havre dans sa contingence, sa nausée, je donnais à voir au lecteur un jardin de province avec des bancs, des avenues, des arbres et que, les lisant, on devait **être dans le jardin.**

J'avais cette impression intérieure qui a toujours dirigé mes travaux de style. Mon style n'a jamais été pour moi une certaine manière d'assembler les mots en liaison avec les grandes lois du langage français — ou si ça a été ça, c'est comme chez chacun — mais son sens profond était d'atteindre l'objet (ou le personnage), de le donner par les mots. Il y a, je crois, deux manières de concevoir le langage : ou bien la phrase se construit par addition de mots et reste un ensemble de signes désignant à leur manière un objet qu'ils visent mais n'atteignent pas; ou bien — et moi j'ai toujours senti ça ainsi — les mots se réunissent comme des pierres les uns au-dessus des autres pour former un mur ou une paroi, et la phrase désigne partiellement ou totalement un objet qu'elle touche, qu'elle **donne à voir.** L'idée de **donner à voir** était essentielle, même dans mes livres philosophiques : une description d'objet, pour moi, c'est la donnée de l'objet, les mots s'effaçant — et l'objet étant là.

— Tout ce travail du langage ne restait en somme qu'un auxiliaire dans la saisie de la chose « en chair et en os »?



Michel Vachey, Livre cutterisé. No reproduction. **1974.**

— C'était un auxiliaire **nécessaire :** de ce point de vue, il fallait que la phrase en tant que telle fût la mieux possible, c'est-à-dire construite selon les règles de la grammaire, mais aussi selon des règles plus secrètes — l'harmonie des termes, l'action d'un mot sur son voisin, la construction d'une réalité musicale — qui devaient mettre les mots en valeur dans la phrase. Tout cela, que je m'appliquais à faire comme il se doit, ne représentait qu'un moyen de donner l'objet. Je crois que c'est venu d'un rapport premier aux mots, dans mon enfance, que j'ai un peu décrit dans *Les Mots.* Le mot était la chose : si je disais « le mur » ou « le jardin » ou « mon camarade Malaquin », ça voulait dire qu'ils étaient là, pas en réalité bien sûr comme vous êtes là en face de moi, mais en ce sens que le langage disparaissait et la présence de l'objet devant moi le remplaçait. Par la suite, tout ce que j'ai appris du langage — avec intérêt d'ailleurs — m'est toujours entré difficilement dans la tête, à cause de ce premier rapport entre le mot et la chose.

— Cette conception « réaliste » du langage n'aurait-elle pas évolué? Il y a bien, dans votre itinéraire philosophique, d'une part un *moment matérialiste* (connaître la réalité de la table ou du verre de bière, concrètement, avec les sensa-

tions qu'ils engendrent), d'autre part un *moment dialectique* **qui donne la connaissance d'une réalité plus abstraite (les rapports entre les choses ou les éléments des choses). Alors le style ne pourrait-il pas avoir un sens autre — cette façon dont vous l'utilisez dans le troisième volume de** *L'Idiot de la famille* **par exemple! — d'une nature plus légère, vous faisant rapidement vous déplacer d'un élément à un autre et, au lieu de toucher la chose, constituer un** *analogon* **où se passeront tous échanges, variations?**

— Il y a certainement cette construction d'un **analogon,** surtout dans le **style abstrait** où les choses ne peuvent être présentées en face de soi, parce qu'elles ne sont pas visibles facilement (**analogon** de la conscience, etc.). Mais, d'une certaine façon, l'**analogon** n'est qu'un **chemin** par lequel vient se présenter l'objet philosophique : « contingence » est un mot très vague (qu'il faudra peut-être que je définisse dans le travail que je fais actuellement) mais, quand j'en parlais dans un écrit, le terme, les synonymes ou les mots qui mettaient en valeur un certain sens de la contingence, finissaient par me donner un objet en face de moi, comme les objets que j'évoquais avec les mots et qui détruisaient les mots pour être présents, qui était à la fois l'**analogon** et quelque chose au-delà de l'**analogon,** objet plus vague, un peu moins précis, mais donné quand même. Il y avait donc à la fois l'**analogon** et l'objet derrière, l'objet se manifestant par l'**analogon,** mais étant autre chose, n'étant pas entièrement résumable par lui.

— Dans vos approches tardives, vous vous seriez appuyé sur certains mécanismes du langage. Si on exploitait jadis le *paradoxe,* **vous en viendriez, vous, plutôt à une dichotomie qui fait donner des couples — analyse/synthèse, sujet/histoire... — créant une opposition et une dynamique qui n'est pas dans les objets eux-mêmes, mais vient de la méthode et du langage.**

— Lorsqu'il s'agit de **dialectique,** ça n'est ni la méthode, ni le langage : ce sont des couples qui, dans le fond, ont une opposition dissimulant à peine une unité. A ce moment, on va tout ailleurs. Mais ceci n'est vrai que dans les parties dites philosophiques d'un ouvrage (du « Flaubert » par exemple, mais pas dans *La Nausée* ou *Le Mur*), à un certain moment de la philosophie — le **moment dialectique** — sur lequel je m'exprime actuellement avec Pierre Victor, mais que j'ai dépassé en quelque sorte.

— Vers quoi? Une tendance plus concrète? Il y avait dans le moment dialectique, finalement, cet écueil de retomber dans l'idéalisme...

— Ça n'était pas à craindre : ce n'est pas une objection philosophique qu'on peut me faire. Mais nous supposons maintenant que la liaison dialectique des concepts, et même des objets, n'est pas une liaison **réelle** — pas toujours en tout cas : c'est une liaison **formelle** surtout. Dans ces conditions, il vaut mieux aborder les objets en eux-mêmes, sans essayer de les fondre à d'autres et de les transformer par des concepts contraires. Ce n'est pas que je rejette comme faux ce que j'ai établi par une sorte de dialectique, c'est que je pense que, si ça a marché, c'est seulement dans des moments où la dialectique pouvait s'établir. Ce que nous pensons, c'est que la dialectique n'existe qu'à un certain moment (dans une certaine partie d'une recherche, dans un certain moment d'une œuvre) mais il y a d'autres situations non dialectiques qu'il faut se garder de confondre avec les premières. Cependant, la nécessité du dialogue entre nous implique une certaine dialectique : simplement, ça n'est pas la dialectique qui crée le dialogue, mais c'est le dialogue qui crée la dialectique.

— Revenons au couple pensée/écriture : pour vous, la pensée n'est pas réductible au langage, mais elle ne peut s'exprimer qu'à travers lui. Heureuse confusion entre pensée et bon langage — beau langage? Est-ce une façon de réintroduire l'esthétique, la conscience du corps?

— Non. **Pensée** et **beau langage** n'est pas une liaison à laquelle je crois. Ma pensée s'est exprimée dans des livres énormes *(Critique de la raison dialectique, L'Idiot de la famille,* et même *L'Etre et le Néant)* où le langage employé n'avait rien de **beau.** Il se trouvait que, par endroits, si le sujet s'y prêtait, je laissais aller ma plume à une certaine alacrité verbale faisant un petit morceau de style, mais normalement c'étaient des phrases difficiles et longues, parfois même incorrectes grammaticalement, des inventions de mots qui ne sont au fond que des traductions de l'allemand, des mots lourds, difficiles. Là où j'ai vraiment pensé sous la forme d'idées se communiquant entre elles, débordant les unes sur les autres et créant une pensée philosophique, je ne crois pas que j'ai bien écrit. J'ai écrit, c'est-à-dire mis les mots les uns à la suite des autres selon certaines lois réclamées d'abord par ma pensée et ensuite par les règles du langage : mais **écrire** n'est pas **bien écrire!**

— Dans tous vos ouvrages philosophiques, des formules surgissent...

— De temps en temps. Quelquefois, si une formule va bien, ça me plaît, ça me délasse, ça me permet de bien résumer ma pensée. Mais aussitôt après, je reste sur le plan du langage philosophique, qui n'est pas beau, qui ne le sera jamais — qui est laid.

— Mais même dans *Critique de la raison dialectique,* **il y a ce rythme particulier (provenant peut-être de l'usage d'excitants) qui fait que les phrases sont en étroite continuité.**

— Selon moi, ça représente **la figure** des idées, et non pas la liaison des mots entre eux : ce n'est pas une mise en forme du verbal, c'est plutôt la manière de saisir la longue liaison des moments d'une pensée et son rapport à une autre pensée qui vient après. Ça donne quelque chose qu'on peut appeler **un style,** mais c'est en fait une hideur. *L'Idiot de la famille* est écrit correctement; mais *Critique de la raison dialectique* non; *L'Etre et le Néant* j'ai essayé d'en écrire certains passages, d'autres pas. De ce point de vue, j'ai toujours un peu exagérément distingué mes œuvres philosophiques où le langage était pur moyen, sans recherche de beauté, et mes œuvres proprement littéraires, y compris les essais de *Situations* où j'ai toujours cherché à dire les choses en style.

— Pourquoi cette aventure philosophique et circonstancielle — toujours polémique — avait-elle besoin de s'appuyer sur un langage particulièrement travaillé?

— C'est comme d'aiguiser un rasoir! C'est lui donner la force, la délicatesse de tranchant dans son meilleur état. Selon moi, si on écrit polémiquement, pour que ça ait la moindre valeur, il faut que la polémique soit un art — un **art du style.** On ne peut pas traiter simplement quelqu'un d'imbécile : il faut qu'il sente qu'il est idiot, ou que je le sens comme idiot, mais que je ne le dise pas, que le mot **idiot** soit là, au-delà du texte, comme son unité réelle, mais jamais prononcé, jamais envisagé, et à moitié caché, à moitié révélé pour le lecteur. A ce moment, si on a affaire à cette réalité constante : le langage qui ne dit pas ce dont il parle, c'est du **style.** Le style n'est pas seulement une manière de dire ce qu'on a à dire, mais une manière de ne pas dire ce qu'on a à ne pas dire.

— Comment expliquer votre conception récente de l'intellectuel lié aux masses, devant s'« établir »? Ne manquerait-on pas cette liaison à l'écriture, bénéfique parce que prospective, arrachant l'homme au lieu commun, au mythe?

— En vérité, c'est un problème que je n'ai pas à résoudre. Je pense à une fusion de l'homme du travail et de l'intellectuel; mais cette fusion n'est pas pour demain et je ne suis pas prophète.

— En ce qui vous concernait, vous avez toujours eu besoin de tout votre temps pour alimenter cette névrose qui transformait la vie en idée fixe d'écrire. N'est-ce pas cela qui vous a permis de faire une œuvre d'avant-garde?

— Peut-être. Mais c'était la nécessité aujourd'hui qui s'impose à l'intellectuel. Je suis un intellectuel : mais, selon moi, c'est une catégorie qui tend à disparaître. Alors effectivement, en tant que j'appartiens à cette catégorie, j'ai pris tout mon temps : je n'avais rien d'autre à faire. J'ai été professeur un temps : ça ne me gênait pas pour écrire *La Nausée* par exemple. Quand j'ai démissionné, après 45, dès que j'ai été assuré que mon métier d'écrivain serait mon gagne-pain, que mes œuvres me nourriraient, j'ai été un **intellectuel** dans toute la force et la faiblesse du mot. Et je le suis encore.

— Ne craignez-vous pas, dans l'écriture, la platitude et l'inertie?

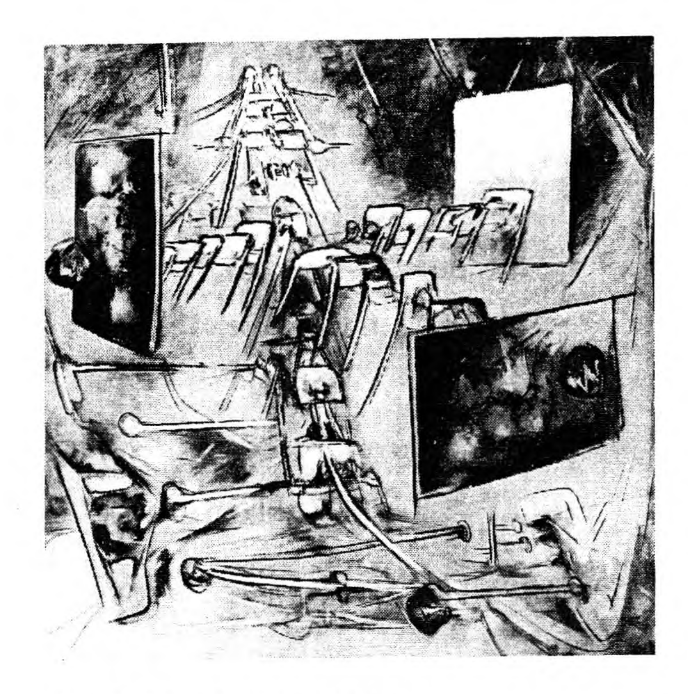
— Elle existe toujours cette inertie-là. Lisez les livres qui paraissent : quatre-vingt-dix-neuf sur cent sont mauvais. Il faut bien se le dire : donner un livre valable, c'est faire une exception. Et je ne vois pas pourquoi ça changerait, étant données les difficultés qu'il y a à utiliser les mots en **style.**

V - LE PUBLIC ET LA CRITIQUE

— Vous avez cherché une œuvre qui soit plurielle. Cette pluralité du sens, ne l'avez-vous pas d'abord rencontrée au niveau des lecteurs? Quelle place accordez-vous au public dans ce que vous faites?

— Je m'adresse à lui et, par conséquent, il intervient, surtout dans le choix des formules qui pourraient le toucher. Je modifie les mots en fonction de l'idée que j'ai de lui, c'est-à-dire de moi recevant ce que je veux écrire. Mais en même temps c'est quelqu'un de beaucoup plus large, de beaucoup plus indéfini que moi. J'ai un peu décrit ce qu'était pour moi le public, et ce qu'il était en général, dans **Qu'est-ce que la littérature?** : le public actuel, celui qu'on recherche et qui donne un sens à notre œuvre... Il y a là évidemment une première notion du public qui est à l'intérieur quasiment de l'œuvre. C'est la première version : j'écris un article pour mon public que je détermine à peu près d'après des milieux sociaux, avec les interdits et les possibles actuels. Par exemple, je sais que je trouverai beaucoup moins de lecteurs parmi les ouvriers que parmi les bourgeois et petits-bourgeois. Ce n'est cependant pas aux bourgeois que je voudrais m'adresser; mais c'est la situation historique qui veut que ce soit ainsi! Bref, il y a une première action du public sur l'œuvre qui est en accord avec moi : il lit les mots, il les retient ensemble comme je veux qu'il le fasse et il donne aux mots le sens qui ressort des autres mots comme je désire qu'il le fasse.

Ça, c'est un premier degré. Il y en a un second qui est **le sens**, c'est-à-dire quelque chose qu'il met dans la phrase, dans la page, dans l'œuvre entière, qui n'est pas dite, parce qu'elle ne peut pas se dire. Finalement, les mots ne rendent qu'une partie de ce qu'on veut dire : il y a tout le reste qui est là, fixé par les mots sans doute, mais qui n'a pas le rapport aux mots qu'a par exemple la **signification** au **signifiant**. C'est autre chose. Prenons pour exemple : « cette journée est belle ». Si je mets : **« une belle journée d'automne »** sur le papier, ça n'est pas la même chose. Les mots signifient plus et moins qu'on ne veut dire d'abord, qu'on voyait avant. **« Une belle journée d'automne »**, c'est pour le lecteur une foule de « belles journées d'automne » qui sont tout à coup synthétisées en une seule; et pour moi aussi, en un sens, encore qu'en plus ce soit celle-ci. C'est cela le deuxième acte du lecteur : transcender l'œuvre par des chemins indiqués par les mots et mettre dans « une belle journée d'automne » une foule de pensées qui sont elles aussi chez l'auteur, mais qui ne sont qu'indiquées par les mots. Par exemple, la qualité du ciel de ce jour-là : on sait ce que c'est que « novembre », « automne », on sait ce que c'est qu'un « beau ciel d'automne, de novembre » et, par conséquent, quand j'écris ça, je mets l'idée du « ciel pur d'automne » dans mes mots, encore qu'ils ne soient pas dit, le lecteur le lisant à travers les mots. C'est pourquoi le style est cette chose si vacillante, si étrange, qui va des mots réels donnés, et de leur disposition en tant que mots ayant un sens grammatical dans la phrase, à l'ensemble des mots s'ajustant en dehors de la grammaire, de manière à faire sentir des choses qui ne sont pas dans les mots, qui n'y sont qu'à cause de la phrase elle-même. Par exemple, **« automne »** ne contient pas en lui ce « ciel pur » dont je parle; c'est **« belle journée »** qui le donnera, ce « ciel » : mais « beau » n'a pas en lui-même l'idée d'un « beau ciel » — il l'a comme possible, comme tout objet qui peut être beau — mais c'est **« journée »** qui donne à à l'adjectif **« belle »** son caractère de « ciel »; une journée suppose un « ciel » mais qui n'est pas donné dans « journée » de la même manière qu'« argent », « somme » est donné dans « débit » ou dans « dette ». « Beau ciel » est donné dans **« belle journée »** comme une chose qui est dedans, mais qui est liée à autre chose. **« Une belle journée d'automne »**, c'est à la fois **ma** journée et **la** journée extérieure objective. Et le ciel est donné comme un mélange de **ma** journée et de **la** journée objective : c'est un de ces concepts subjectivo-objectifs qui



Matta : La Tempête (toile), 1947-1948.

sont une des caractéristiques du style, le subjectif d'ailleurs étant une certaine forme de la pensée exprimée qui peut aussi bien être objectif, c'est-à-dire que le subjectif est repris par l'objectif.

— Dans ces synthèses partielles que le lecteur opère, n'y a-t-il pas des risques de déportation du sens, de contresens à la limite?

— Certainement. Mais il y a ça pour n'importe quel style, n'importe quelle phrase même. Quand j'écris une phrase, je ne pense pas que son sens soit accessible du premier coup à tous les lecteurs. Il me suffit qu'il soit accessible, c'est-à-dire qu'après un certain travail, on puisse y voir que je ne l'ai pas caché, que je l'ai expliqué à ma façon. C'est essentiel, ce sens total qui est mien et que le lecteur doit pouvoir saisir. Mais il y a plus : les sens qui enveloppent ce premier sens, purement objectifs, ou d'une subjectivité qui est reconstruite par l'objectivité et à travers elle, c'est-à-dire des sens que le lecteur découvre dans les mots mais qu'il pense déjà ne pas être des sens donnés par moi-même : ce sont plutôt des sens qui se sont infiltrés dans les mots. De sorte que la phrase a des sens que je n'ai pas donnés, que je ne connais pas et je sais quand j'écris que ces sens existent : je ne fais rien pour les avoir, je sais qu'ils m'échappent, mais je sais qu'ils sont là. Et quelquefois dix ans après, je les trouve parce qu'un lecteur vient me parler d'eux.

— Cela joue-t-il aussi pour les *essais critiques*? Ça s'appliquerait assez bien aux textes de littérature, alors que l'*essai* garde une allure plus fermée.

— En gros, vous avez raison. Mais il ne faut pas oublier qu'une phrase dans un essai critique et même en philosophie — surtout en philosophie d'ailleurs — a plusieurs sens, dont certains objectifs, et qui échappent. Il n'y a qu'à voir la façon dont nous relisons et citons une phrase écrite en 1850... et tout ce que nous mettons dedans, qui sont des avancées de nos propres problèmes, que l'auteur ne se posait pas à l'époque où il écrivait mais qui maintenant viennent se couler très bien dans la phrase qui est dite. Il y a une lie indéfinie du texte et nous pouvons en connaître certains aspects dans notre vie : si nous nous occupons d'une œuvre que nous avons écrite dix ou vingt ans plus tôt, quelque chose s'y découvre et paraît, que nous n'y avons pas mise, n'ayant pas compris qu'elle y était au temps que nous l'avons écrite, mais qui maintenant paraît son sens véritable et est tout simplement une série de problèmes apparus peu à peu, conditionnant maintenant notre vue de ce que nous avons écrit. De sorte qu'on se voit autrement qu'on était quand on écrivait.

— Dans vos derniers essais, n'avez-vous pas tenté de cerner le sens le plus possible, de façon à ce que le *jeu* en soit très restreint? Certains ont pu dire de *L'Idiot de la famille* — je ne les approuve pas — qu'il s'agissait d'un *cours magistral*, c'est-à-dire d'une explication si minutieuse que le lecteur ne pouvait plus interpréter les phrases. C'était une sorte de roman total, où *toute* la vérité était là, étalée, dans un sens univoque.

— D'une certaine façon, c'est bien le rêve que tout auteur a, et que j'ai en tant que tel : écrire tout ce qu'il y a à dire sur Flaubert. Mais ça, c'est une pensée générale et abstraite. Dans la réalité, il y a ce que j'écris aujourd'hui, un peu selon mon humeur, ma façon d'être : certainement, ça suit, c'est conséquent à la phrase précédente, au chapitre écrit la veille; mais, d'une autre façon, c'est modelé un peu par ma condition d'aujourd'hui, les nouvelles que j'ai reçues en me mettant au travail, les gens que j'ai revus, les réflexions qu'on m'a faites sur le livre... Non, ça n'est pas un cours magistral : c'est un exposé de ce que je pense sur Flaubert à chaque instant et que je vais chercher en moi, qui se donne plus ou moins clairement, plus ou moins nettement, mais qui doit être mis là en fonction d'une idée générale à exprimer, à savoir que s'il y a une totalité, elle doit être donnée là-dedans. C'est ce qui n'apparaît pas bien, parce que les deux derniers volumes du « Flaubert » n'ont pas été écrits (le quatrième : **Madame Bovary**, et le cinquième : une conclusion sur les quatre premiers) : si je les avais écrits, je pense qu'on aurait vu cette totalité à la fois **fictive** — je l'appelle un **roman** — et **réelle** — je pense que c'est là ce qu'on peut dire ou penser de Flaubert —, de sorte qu'en interrompant, je sais que j'ai arrêté quelque chose, j'ai donné un autre sens, quelque chose de toujours ouvert alors que, comme vous dites, c'était plutôt fermé. C'est comme ça! Il faut compter avec la vie des gens qui écrivent : elle se projette dans l'écrit d'une manière ou d'une autre, là en le cassant, en l'arrêtant. C'est assez mélancolique pour un auteur; mais ça m'est toujours arrivé : je n'ai pas fini mon roman, je n'ai pas fini — je vous l'ai dit l'autre jour — une foule d'œuvres, de sorte que **L'Idiot de la famille** qui est peut-être l'échec le plus complet, retrouve toutes les autres œuvres qui se sont brisées. Ce serait à chercher, pourquoi j'envisage de faire des œuvres qui sont toujours plus longues et plus complexes que celles que j'écris vraiment.

— Quelle est la nature de votre public? Au départ, vous

écriviez des ouvrages pour un public restreint. Savoir qu'il s'adresse maintenant à un public très large conditionne-t-il votre écrit?

— Quelquefois, mais pas souvent. Je sais que ce que j'écris s'adresse à un public très large, mais je ne fais pas usage de cette connaissance. Je reviens toujours à ma connaissance d'un public petit-bourgeois et bourgeois, avec à la base un public d'intellectuels qui est celui que j'avais lors de mes premiers livres — c'est normal —, et à qui on veut écrire au départ : quand on est un intellectuel petit-bourgeois comme je suis, c'est aux intellectuels petits-bourgeois et aux bourgeois qu'on s'adresse. Pour qu'on ait une vision plus large de ce qu'on doit écrire, il faut que, de soi-même, le public se soit élargi. L'intellectuel ne conçoit pas, quand il existe, le public ouvrier, comment celui-ci cherche quelque chose qui lui tient à cœur dans cette œuvre qu'il lit pour la première fois. Mais si, par ailleurs, des lettres lui ont appris que ce public existe, il représente un **alourdissement** du public qu'il a, parce qu'il est lui-même ce public — l'intellectuel fait partie du public qu'il veut avoir — tandis que l'ouvrier ou le tout petit bourgeois ne fait pas partie du public qu'on est soi-même, il vient du dehors. Il n'est donc pas lié aux gens qu'on se figure quand on écrit et, cependant, il est là, il attend, s'il vous connaît il guette votre réflexion, votre réaction à tel événement, telles choses qui se sont passées. On n'a pas la connaissance profonde de lui comme on a celle du bourgeois : les premiers temps, on ne le connaît pas, on l'ignore; puis il se révèle, on le connaît, il vous dit ce qu'il est du dedans — il écrit quelquefois. Ça pourrait faire apparaître sa subjectivité : mais, en vérité, ça n'est pas ça, c'est encore l'objectif de l'homme qui s'expose objectivement à l'auteur qui le lit. Alors, on pénètre un peu, et de mieux en mieux, cette pensée : on a l'impression qu'on atteint vraiment le public, qu'on a **le vrai public**, qu'on n'a pas simplement les intellectuels — car effectivement on considère qu'ils ne sont pas assez nombreux, qu'ils n'incarnent pas vraiment le public qu'un auteur mérite — mais que ça représente un public qu'on ne connaît jamais totalement, pour lequel on écrit, qui se retrouve dans les sensations qu'on essaie de décrire dans un livre ou ses approches. Il s'y retrouve et c'est pour ça qu'il aime vos livres; mais il n'est pas connu directement par vous, jusqu'au fond : il est connu un peu du dehors. Cependant, à ce moment, on a l'idée d'un public beaucoup plus large et beaucoup plus vrai que le public nécessaire, mais restreint et insuffisant, même par la façon dont il réclame vos livres (il les réclame d'**une** certaine façon). Et ainsi apparaissent peu à peu d'autres lecteurs au fur et à mesure qu'on vit : on commence par son public et on continue en ajoutant **des** publics au sien, en ayant finalement un public qui devrait rester **son** public — et qui le reste souvent — mais peut aussi ne plus l'être parce qu'il ne tient pas à vous de la même façon.

— N'y a-t-il pas un risque de dévoiement de l'œuvre, par un public très éloigné du contexte dans lequel on a écrit au départ, surtout lorsque la diffusion est internationale? Lus par des Soviétiques ou des Japonais, par exemple, vos livres qui ne sont plus dans la même situation, ne peuvent-ils pas être utilisés à d'autres fins?

— **A d'autres fins**, je ne sais pas. Livrer un sens différent, certainement. Mais est-ce un risque? N'est-ce pas au contraire une **chance** pour l'œuvre, si elle donne malgré tout un sens en liaison avec les mots, bien que différent de **mon** sens? Mais quand même, par exemple **Les Mots**, si ça donne un sens pour des Soviétiques ou des Japonais — et ça le donne, je le sais; mais **ce** que ça donne, je ne le sais pas : je sais que ça donne quelque chose de différent de moi, qui sort du livre sans sortir de moi — je considère que c'est une chance, parce que ça veut dire que ce que je dis d'individuel sur moi prend un caractère plus large, presque universel, lorsque cela dit quelque chose que je n'ai pas voulu dire. C'est une aventure du livre — une bonne/belle aventure.



Matta : Quand les roses sont belles **(toile), 1951.**

— Est-ce que ça n'irait pas à l'encontre de la notion de *vécu* à laquelle vous êtes très attentif?

— Ça ne la contredit pas! Le livre n'a de sens que s'il a d'abord un vécu commun avec le lecteur, c'est-à-dire par exemple qu'un livre français, écrit par un français, doit avoir un sens précis pour un Français, d'abord. Les autres sens s'ajoutent au premier, mais ne le modifient pas. Si mon vécu a su s'insérer dans mon livre français, écrit en Français, là l'ouvrage demeure. A ce moment, il signifie quelque chose de différent, qui m'apprendrait beaucoup si je trouvais un Soviétique ou un Japonais pour me décrire l'impression du lecteur soviétique ou japonais en lisant mon livre. C'est comme un voyage que ce livre a fait là-bas; c'est comme si j'avais été au Japon : c'est mon livre qui y va et qui est interprété par les Japonais en japonais, comme moi je serais interprété par les Japonais comme un étranger au Japon, qui est compréhensible au Japon.

— Le problème reste-t-il le même pour les textes politiques? Dans un certain contexte, vous avez interdit que *Les Mains sales* soient jouées. Tentative pour empêcher le sens d'aller dans des voies imprévues?

— Dans les textes politiques, quelque chose intervient du public, qui est souvent une action d'un petit nombre de gens, ou d'un parti, action préméditée que l'auteur juge injuste, truquée et devant laquelle il faut qu'il se défende. **Les Mains sales** que vous citez, je les interdites parce que les partis communistes des différents pays où elles ont été jouées ont toujours fait des manifestations contre, précises, truquées, avec telle intention. J'ai répondu en disant : « puisque vous manifestez, j'interdis la pièce, elle sera seulement éditée ». Ça a duré ainsi pendant vingt ans. Puis, à un moment donné, le Parti communiste italien avec lequel j'étais très bien — c'était du temps de Togliati — m'a fait proposer de jouer **Les Mains sales** en italien, disant qu'il considérerait la pièce avec sympathie et en ne faisant pas le micmac d'attaques et de manifestations qui avaient eu lieu jusque-là. Quand j'ai su que c'était ainsi, j'ai accepté et on a joué **Les Mains sales** en Italie, sans violence c'est vrai, mais avec une force moindre que dans les pays où il y avait eu des attaques communistes, parce qu'alors les non-communistes avaient réagi d'une manière ou d'une autre toujours violente, puisqu'il y avait eu violence originelle — et il en était résulté une étrange **force** de la pièce. Je l'ai jouée en Italie, mais je n'ai pas levé l'interdiction pour la France, parce que c'est en France que les communistes avaient été violents et n'avaient pas cessé, ou dit qu'ils cesseraient, de l'être. Puis, l'année dernière, quelqu'un est venu, un jeune metteur en scène qui m'a dit : « est-ce qu'on essaie? » J'ai dit : « bon, d'accord, on essaie », car les communistes avaient l'air de ne plus s'occuper de ce problème. En effet, ils ont eu des articles malveillants un peu, mais pas trop. Ainsi s'est terminée l'action venant du dehors, contre la pièce, qui était extérieure à la discussion et à la critique que doit soulever une pièce. Je donne cet exemple pour vous montrer qu'il ne s'agissait pas là d'une catégorie déterminée de lecteurs mais d'un parti, d'une organisation qui prend ses décisions en fonction de ses données personnelles réelles qui lui appartiennent, et qui peut bloquer la pièce de théâtre. En vérité, ils la bloquent plus ou moins. Dans le cas des **Mains sales**, ils la bloquaient — ou plutôt **je** l'ai bloquée — quelques années, tant que j'ai vu qu'ils étaient violents et qu'elle n'avait pas de chance de sortir sans scandale; et quand je l'ai ressortie, le Parti était apaisé, ou bien complètement en dehors de l'histoire de ce conflit comme en Italie, ou bien très apaisé étant donné les nouvelles discussions, les nouveaux problèmes qui se posent à lui. Et, par conséquent, j'ai gagné. Gagné et perdu : parce que, à la fois ils ont cessé de s'opposer à la représentation, mais en même temps, sa vraie intensité — c'était en 48 : ça représentait un problème, vrai ou faux, posé à l'ensemble des sociétés où se recrutait mon public et j'avais cette violence, cette actualité de la pièce — était tombée. Quand elle a été rejouée, les gens ont pu l'aimer, mais ils l'ont considérée comme une pièce dont le sujet était passé, qui ne représentait plus les rapports d'un jeune avec le communisme. Les choses en sont là : sans doute aura-t-elle encore une histoire, mais beaucoup plus tard, peut-être après ma mort.

Je n'ai pas écrit uniquement pour divertir un public. C'est une autre forme de littérature — plus complexe d'ailleurs. J'ai écrit pour des raisons politiques : contre de Gaulle, contre la guerre de Corée; j'ai fait partie d'un tribunal concernant les Vietnamiens en lutte contre les Américains, le Tribunal jugeant les Américains... Ce que j'écrivais, ce que je pensais alors, c'était différemment lié au réel : ça se proposait d'agir sur lui et de modifier certains facteurs des faits historiques. Depuis 1945, je l'ai toujours fait : c'était de la littérature ayant pour résultat ou but une **action**. Il faudrait définir ce que c'est que cette littérature, le rôle de l'image ou de l'imaginaire dedans, et cependant sa transformation en un objet réel agissant sur les circonstances extérieures. Je l'ai pratiquée : il y a dix volumes de **Situations** qui sont uniquement constitués par mes articles agissants, la place publique. Et ces articles avaient tous des intentions qui étaient liées entre elles : les dix volumes de **Situations** donnent des thèses politiques que je développerai dans **Pouvoir et Liberté**, mais qui ne sont pas opposées les unes aux autres. Ils ont été composés de 1945 à 1976 et il n'y a pas de contradictions profondes en eux entre les différents articles. Il y a eu des modifications : j'ai été plus proche des communistes, je le suis devenu moins, comme au début; mais à part cette liaison de 45, 52-53, 56, j'ai été toujours plus ou moins méfiant vis-à-vis du Parti communiste. Voilà un exemple de l'unité de mes prises de position à l'égard des communistes.

— Quelle serait votre position devant la critique aujourd'hui?

— Les premières années, on fait connaissance avec la critique et on est flatté quand on a un article valable, mécontent quand on a un article mauvais. C'est la première période : **La Nausée, Le Mur.** Il y a une seconde période qui a commencé surtout après 45, où les critiques ne tiennent pas à se montrer favorables : on traverse une période où cependant on est de plus en plus connu, de plus en plus lu, on se fait un public, mais où la critique, après vous avoir donné un nom d'**existentialiste,** ne vous pardonne pas et vous éreinte de toutes les façons. C'est ce qui s'est passé, à partir de 45, jusque vers 60-65 : j'ai été traîné dans la boue de toutes les manières. Par conséquent, je ne peux pas dire que mes rapports avec la critique étant ce qu'ils étaient, j'ai écrit en rapport avec elle, **pour** les critiques : je les ai abandonnés. Je lisais les critiques quand un livre de moi paraissait, mais ça n'était pas important, pas capital. Puis, est venue une troisième période où — et ça aussi, ça vient naturellement —, si on a continué à écrire malgré les critiques et en étant indifférent à eux, la critique décide que vous n'êtes pas mauvais. A partir de 1965, la critique a décidé que j'étais un **bon écrivain :** même ceux qui ne m'aimaient pas et qui disaient du mal de moi, avaient une manière d'en dire qui n'était plus la même que celle de 45. En 45, je n'avais qu'à disparaître; en 65, on me tirait son chapeau, en souhaitant cependant que je disparaisse, mais en me tirant quand même son chapeau. Et puis, il y avait des gens qui m'aimaient bien, parmi les critiques. Toute une différence... Actuellement, je vis en paix avec la critique, mais je n'ai jamais lu jusqu'ici un seul article critique qui me surprît, qui m'apportât des choses que je n'avais pas pensées.

Ce n'est pas que je conteste la critique — je pense au contraire que c'est un art, qu'il faut en faire : finalement, **L'Idiot de la famille** est un livre de critique telle que je l'entends, mais sur quelqu'un qui est mort depuis assez longtemps — mais je considère cette critique au jour le jour, la critique des journaux, comme insupportable : ils n'ont ni la connaissance, ni la réflexion nécessaire et se bornent à sortir, pour un public donné, un ouvrage, un article dans lequel ils ne disent presque rien, sinon : « c'est bon », « c'est mauvais ». Je pense que la critique n'est pas une charge de bureaucrate, c'est un travail encore plus compliqué peut-être que celui du romancier, de l'historien des idées... de toutes les formes littéraires. La forme critique, parce qu'elle doit comprendre les gens qui agissent dans toutes ces formes, est encore plus com-

plexe que ces formes-là elles-mêmes. C'est pourquoi j'ai toujours fait de la critique : j'estime que c'est un des **devoirs** de l'écrivain que d'en faire, parce que c'est comme se placer dans un endroit vitré et voir soi-même objectivement les gens qui passent, qui agissent, par rapport à sa propre œuvre et par rapport aux autres. je crois que la littérature doit être **critique** : il y a des formes actuelles de littérature critique, dans des romans, dans des essais, qui selon moi sont en train de définir la forme littéraire qui va venir, étant donné que le roman est en train de mourir, et qui sera sans doute une forme beaucoup plus intéressante.

— Le fait que vous soyez si mal étudié, à quoi l'attribuez-vous? Est-ce seulement parce que vous êtes un auteur encore productif? Est-ce à cause de ces inachèvements à l'intérieur de l'œuvre, de blancs laissés en ne publiant pas de grands ouvrages *(la Grande Morale, Le Tintoret)?* **Ou encore, sont-ce des difficultés internes à votre propre pensée?**

— Ce ne sont pas des difficultés internes à ma pensée. C'est en partie les blancs dont vous parlez. Encore que, « Tintoret » ne devait pas être une œuvre de premier plan : je me divertissais à la critique des tableaux, mais je ne l'avais fait que rarement : c'était pour expliquer ce que je pensais de la critique. Non, je pense que d'une part, ça vient des gens ayant parlé de moi, qui n'ont pas assez de connaissances ni d'idées pour parler convenablement de quelqu'un qui a des connaissances et des idées et qui a essayé de faire quelque chose de neuf. Je pense aussi que ça vient des circonstances : un écrivain aujourd'hui est nécessairement politique et que, de ce point de vue, la porte est ouverte aux plus grandes erreurs. Et la critique m'a mal conçu comme politique.

— N'y a-t-il pas des difficultés à concevoir *la totalité* **de votre œuvre, le travail de synthèse étant très difficile, à maîtriser des aspects divers...**

— C'est difficile mais faisable!

— Les gens qui étudient sont spécialisés. C'est quelque chose qui tient à notre société, cette séparation des tâches même à l'intérieur du travail théorique — chose que vous avez toujours contestée.

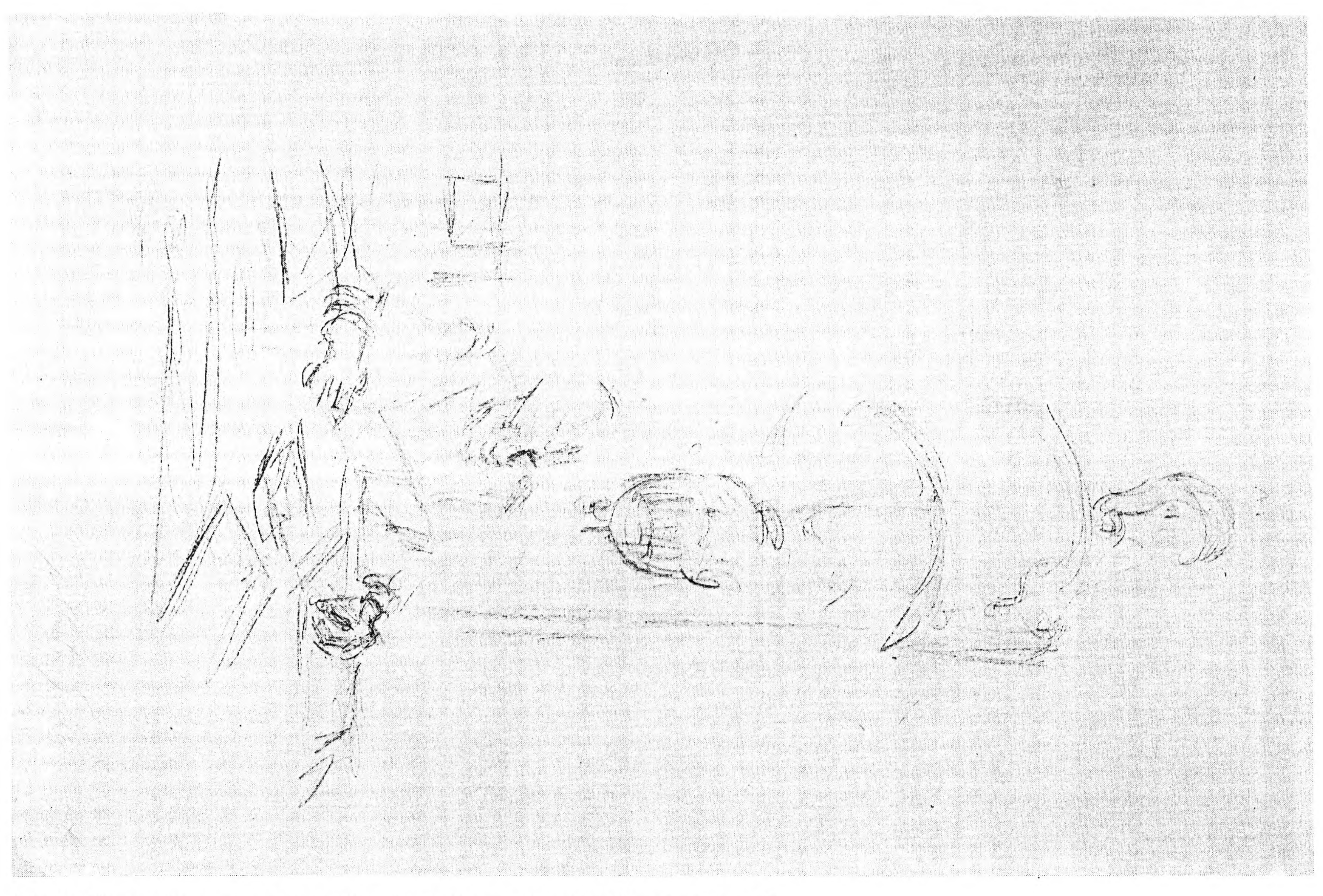
— Oui, et que je conteste encore.

— En ce sens, la critique ne peut qu'achoper sur une œuvre comme la vôtre qui utilise la diversité des connaissances et des modes d'expression...?

— Et où chaque livre renvoie à des livres futurs. Puis, il y a autre chose : suis-je philosophe? ou suis-je littéraire? Je pense que ce que j'ai apporté depuis mes premières œuvres, c'est une réalité qui soit les deux : tout ce que j'ai écrit est à la fois philosophie **et** littérature, non pas juxtaposées, mais chaque élément donné est à la fois littéraire **et** philosophique, aussi bien dans les romans que dans la critique. Si, il y a eu deux œuvres de philosophie pure : **L'Etre et le Néant** et **Critique de la raison dialectique,** mais c'est un peu en dehors de ce que j'aime faire. Le **Saint Genet** et **L'Idiot de la famille** me paraissent tout à fait représenter ce que j'ai cherché : c'est l'événement qui doit être écrit littérairement et qui, en même temps, doit donner un sens philosophique. La totalité de mon œuvre, ce sera ça : une œuvre littéraire qui a un sens philosophique, alors il n'y a pas de critique pour cela. Maintenant, peut-être : vous, par exemple, vous avez l'air de vous acheminer un peu vers ça : la critique de l'objet littéraire, mais qui se rend compte que cet objet littéraire est aussi un objet philosophique. Je pense que ce sera plus facile à faire après ma mort : n'écrivant plus, tout est là, tout apparaît par rapport à ce qu'il y avait avant; tout peut se réduire, les différents sens peuvent peut-être être subordonnés les uns aux autres, liés horizontalement ou verticalement : à ce moment-là, on peut faire une étude de sens, voir si j'ai été fidèle à moi ou non.

1977-1978

Jean-Paul SARTRE
et Michel SICARD



Alberto Giacometti : La Mère de l'artiste lisant, lithographie (donnée à Sartre), 1963.

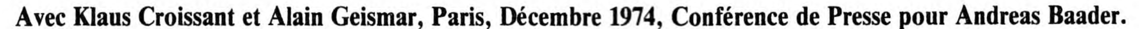
Je suis son aîné, mais je dirai tout de même : respect. A cause de sa totale honnêteté.

Nous ne devinions pas, à Normale, sous son rire et ses blagues, l'homme qu'il était. Vint le choc de **La Nausée** et la suite. La suite ? Pas seulement son œuvre, si puissante, mais surtout ses comportements, la noblesse de ses comportements.

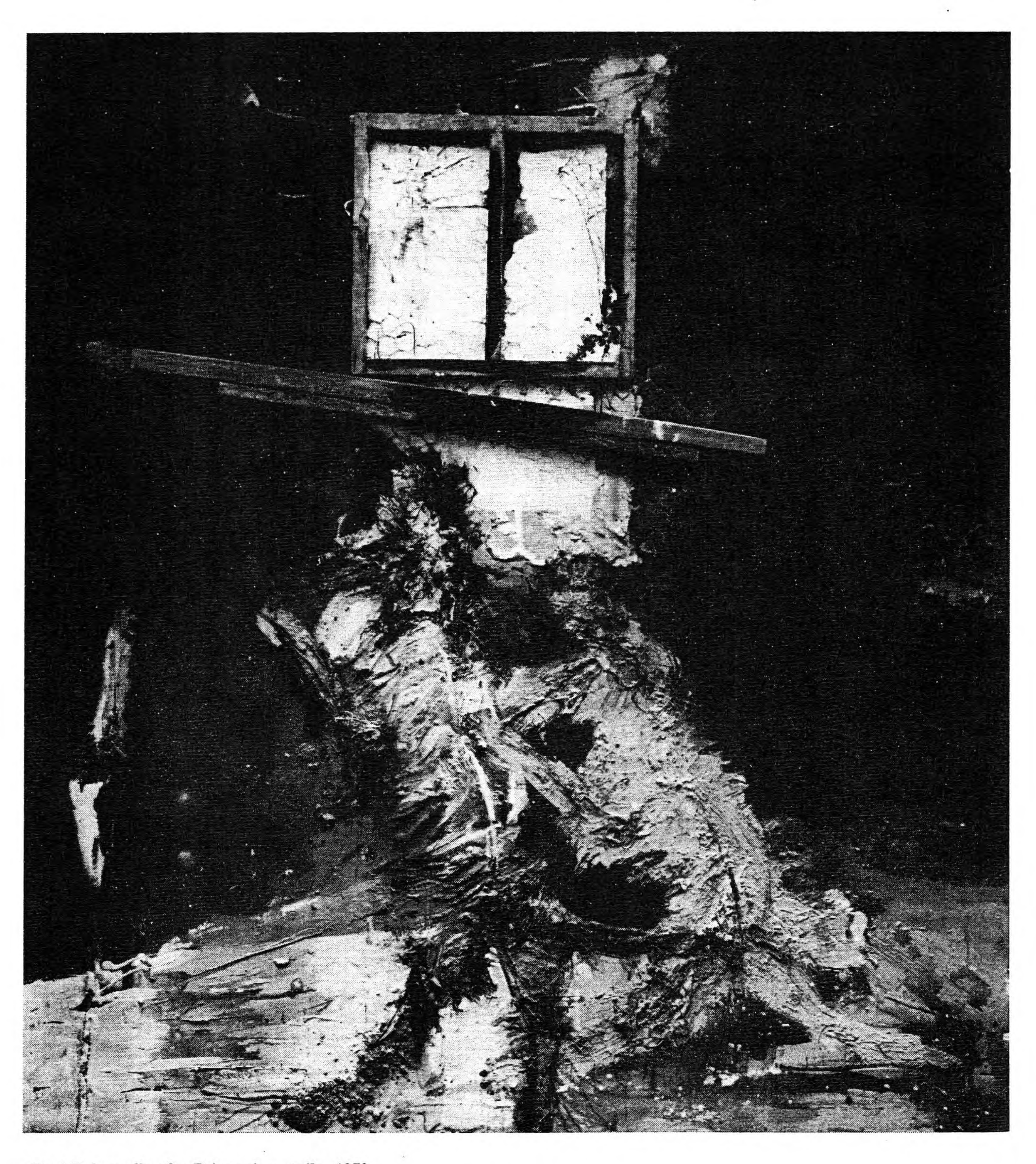
D'autres ont su feindre à l'égard de l'argent et des honneurs un détachement littéraire que démentait tristement leur jeu. Sartre, lui, ne trichait pas. Une adhésion à **sa** vérité bien autrement qu'en paroles. Une générosité toujours prête. La passion d'être utile. Et parfois j'ai eu la gorge étreinte à le voir pareillement donné, dans l'indifférence et le dédain.

Oui, respect à Jean-Paul Sartre ; et salut, camarade. Merci d'être ce que tu es.

Henri GUILLEMIN,
2 avril 1978.



Avec Klaus Croissant et Alain Geismar, Paris, Décembre 1974, Conférence de Presse pour Andreas Baader.



Paul Rebeyrolle : les Prisonniers, toile, 1972

Jude STEFAN

Après un livre

“ Demain il pleuvra sur Bouville ”

c'est la fin prometteuse au futur de la pluie éternelle, le **desinit** de « La Nausée », le recommencement dans l'involution de l'histoire. « Pour ne pas changer », diront les voix, d'autres, les mêmes, sur les trottoirs ou en entrant au café Mably. Demain comme tout ce que tu viens de parcourir, lecteur, cette courte phrase aux coupes régulières d'octosyllabe fascine par la collusion qu'elle implique entre un passé figuré par le nom de la ville où s'est déroulé le roman et la mauvaise bonne nouvelle qui fera de l'avenir un éternel recommencement. Le personnage disparu, la ville reste, la pluie en Normandie ; comme Loth quittant les villes soufrées, le héros échappe au châtiment qui continue de pleuvoir sur la cité des condamnés, les Salauds.

La Nausée, entre seize et vingt ans, pour les noms d'adolescents qu'étaient les amis Bracq, Dragon ou Aber, c'étaient l'Autodidacte, les bretelles mauves, la banquette d'un autobus, un petit air de jazz conservant sa chance à un héros roux, un marronnier existentiel, Anny un peu conventionnelle, ce qu'était l'Aventure ou le moment vécu, la levée des chapeaux dans le dimanche matin, les portraits de musée, la Velléda, un fort roman entre Flaubert-Zola-Céline et Beckett, pour moi c'était surtout :

« Mardi.

Rien. Existé. »

Aujourd'hui, une fois effacées les « idées », parce qu'inutiles, absurdes, de trop, comme on voudra, il reste un climat, ce mal d'être emprunté au mal de vivre ou nausée emprunté lui-même au mal de mer. Nausée ou c'est la mort qui vient, titre d'un poème : en attendant qu'elle vienne, les faits sont là. Il n'y a pas à commenter. Le pourquoi des années 50 était naïf, au double sens du terme, dont celui de retour aux choses mêmes, le comment du langage des années 70 s'irrite en anti-sens, se biffant lui-même. Il reste les nuées, un pâle soleil. On marche dans une ville parmi d'autres silhouettes. Il n'est pas forcément tel jour, telle date. La ville a été reconstruite, offerte à tous vents. Il y aura une peur de l'année 2000, à prétexte nucléaire. Des bibliothèques à lycéens, des couples s'insultant de s'aimer dans des rues mortes de zone, d'autres personnages roux ; dans les cafés on scrute ou lutine les formes de la patronne. On meurt entre deux âges en contemplant l'éternel du temps qu'il fait, l'intempérie, le dérèglement d'une saison jamais ou presque en rapport avec le souhait du cœur — d'où la Melancholia, titre initial du roman, plus doucereux, moins expressif que le définitif, trop tautologique. On vomit par-dessus le bastingage, « par-dessus le marché ». Mais il y aura de petites joies, grêles comme une mélodie, pâles, de célibataire. « J'aimais tant le ciel d'hier, un ciel étroit, noir de pluie, qui se poussait contre les vitres », qui ne mentait pas, à l'inverse du faux soleil, lequel « dore vaguement de sales brumes blanches, suspendues en l'air

au-dessus du sentier, il coule dans ma chambre, tout blond, tout pâle, il étale sur ma table quatre reflets ternes et faux », « lumière avare et raisonnable ».

Ou encore : « Le soleil était clair et diaphane : un petit vin blanc. Sa lumière effleurait à peine les corps, ne leur donnait pas d'ombres, pas de relief : les visages et les mains faisaient des taches d'or pâle » — léger bonheur comme celui, inverse, de la pluie qu'on dit fine : « Je sentis sur ma figure une petite caresse fraîche. Au loin quelqu'un sifflait. Je relevai les paupières : il pleuvait. Une pluie douce et calme. La place était paisiblement éclairée par ses quatre réverbères. Une place de province sous la pluie... Le petit vieillard apparut sur le seuil. Il se gratta la joue d'un air embarrassé, puis il sourit largement et ouvrit son parapluie », léger espoir de « Some of these days », poésie privilégiée de la consolation au sein du pire habitué. Or quelquefois vient le froid qui ravive : « Il fait froid... L'air me fait du bien... Le trou souffle un vent glacial... Je marche du pied droit dans une flaque d'eau, ma chaussette est trempée... J'ai froid, les oreilles me font mal ; elles doivent être toutes rouges. Mais je ne me sens plus ; je suis gagné par la pureté de ce qui m'entoure... Deux jours après l'averse, quand toute la ville est moite sous le soleil, et rayonne de chaleur humide, (les boulevards) sont encore tout froids, ils conservent leur boue et leurs flaques. Ils ont même des flaques d'eau qui ne sèchent jamais, sauf un mois dans l'année, en août.

La Nausée est restée là-bas, dans la lumière jaune. Je suis heureux : ce froid est si pur, si pure cette nuit ; ne suis-je pas moi-même une vague d'air glacé ? N'avoir ni sang, ni lymphe, ni chair. Couler dans ce long canal vers cette pâleur là-bas. N'être que du froid. »

La dernière expérience normande est celle du brouillard qui vous délivre de l'évidence et vous saisit de force : « Le brouillard était si dense, boulevard de la Redoute, que je crus prudent de raser les murs de la Caserne ; sur ma droite, les phares des autos chassaient devant eux une lumière mouillée et il était impossible de savoir où finissait le trottoir. Il y avait des gens autour de moi ; j'entendais le bruit de leurs pas ou, parfois, le petit bourdonnement de leurs paroles : mais je ne voyais personne... Je ne savais où j'allais, j'étais trop absorbé : il fallait avancer avec précaution, tâter le sol du bout du pied et même étendre les mains en avant. Je ne prenais d'ailleurs aucun plaisir à cet exercice. Pourtant je ne songeais pas à rentrer, j'étais pris. »

Ainsi la pluie usuelle, un pâle soleil blafard (le **lurid** (e) anglais ou latin, le crasseux rayon aimé de Sainte-Beuve dans « les Poésies de Joseph Delorme »), le gel purificateur ou la brume qui vous engloutit dans l'anonymat sont les éléments mêmes qui conditionnent les parcours et errances d'un témoin des années 30 du climat haut-normand voué aux nuées de par la présence d'une mer qui le fait humide entre tous. Pas de ciel intense pour l'écœuré, pas de neige trop crue dans son éclat ; non plus que le bleu ou le blanc, le vert des prairies avoisinantes n'est décrit, le rouge n'existe, faussé, passé, que sur la chevelure de Roquentin qui se meut de la sorte dans le gris, le terne, le sombre du soir, de fausses teintes régies par le jaune servile d'un soleil voilé qui le protègent d'agoniser cruellement : « ces froides clartés que le soleil projette, comme un jugement sans indulgence, sur les créatures — elles entrent en moi par les yeux ; je suis éclairé, au-dedans, par une lumière appauvrissante. Un quart d'heure suffirait, j'en suis sûr, pour que je parvienne au suprême dégoût de moi. Merci beaucoup, je n'y tiens pas ». Un autre, qui n'aurait pas ses origines dans les héros naturalistes, irait se laver les regards dans la mer voisine, que l'on feint de pénétrer par une promenade sur la jetée : mais on sait bien qu'on va revenir, n'ayant rien perçu là de soi. Cette immense masse est en outre, repousse l'homme dans l'îlot de son corps, n'a pas de langage pour lui : ce sont les symbolistes qui lui ont inventé sa valeur d'image de l'infini, de l'éternel, ce n'est qu'une mince pellicule cachant ses horreurs profondes, un mot, de la littérature : « une flaque de lumière au loin, c'était la mer à marée basse. Quelques écueils à fleur d'eau trouaient de leur têtes cette surface de clarté ».

A quel point un des soucis du naturalisme fut de s'incliner devant les éléments, perçus comme étrangers, voire hostiles (la pluie tombant drue sur le mariage dans **Pot-bouille**, par exemple) à l'homme, qui n'y trouve compte, loin des mythes de bonheur et beau temps

méditerranéens, qu'il faut dénoncer par goût et respect de l'évidence à laquelle se rendre, après Huysmans, après Céline, **La Nausée** l'accuse. Etre naturel, c'est vivre à l'endroit : en Roquentin il n'y a plus d'artificiel que ses idées, dues à une phénoménologie d'époque et qui donnent cet aspect d'originalité préfabriquée dont parlait Jean Wahl au roman — mais justement : toute originalité est consciente. Plutôt qu'originale, l'œuvre est naturelle, évidente, qui s'impose comme un exact résumé d'une vie de province, une autre Emma Bovary qui ne rêverait pas, Vivre, un pâle roman.

La Nausée fut un premier-dernier livre, comme **Huis-clos** une pièce ultime, après les illusions vécues, après la mort. Il est difficile de continuer ensuite, revenir en arrière, au courage ou à l'alibi de l'humanisme : « — Il y a les hommes », dit l'Autodidacte. « — Il faut aimer les hommes. Les hommes sont admirables. J'ai envie de vomir. » Mathieu reviendra sur les pas de Roquentin, Sartre, comme libéré de son devoir envers le Néant, se mettra à écrire généreusement, en sorte qu'il pourrait n'avoir pas commis ce roman, alors remplacé dans l'histoire littéraire par l'**Enfer** de Barbusse, qui témoigne d'une expérience comparable, la philosophie en moins. **La Nausée** n'est donc pas au cœur de l'œuvre, mais comme une liquidation de soi, une expérience trop définitive pour laisser place au reste. « Un de ces jours... », d'autres mots naîtront sous la plume de l'enfant voué aux livres, qui pourra dire : ce « roman » est loin de moi, j'ai commencé d'écrire après lui, si écrire est en appeler à autrui, c'était un livre individuel, sans importance collective.

Une leçon se dégagerait alors, qu'à trente ans on doit avoir appris qu'éléments, événements, hommes resteront les mêmes à observer dans leur cité, cette ville-île qui les englue, qu'il faut les quitter pour aller vers d'autres avec lesquels ou sur lesquels agir. Il faut quitter sa jeunesse monadique en proie aux hommes tels quels pour aller les comprendre, les situer, s'engager en leurs luttes, les aider en place de les aimer ou haïr. Il faut quitter Bouville, ce nom si laid (la ville animale et végétative), la maudite cité, le Bou (t) de tout, ce faux havre de paix pour prendre le train menant vers d'autres sortes d'hommes. Ne pas se retourner. En Roquentin s'éloignant un doux cauchemar disparaît. « Tout est gras et blanc à Bouville, à cause de toute cette eau qui tombe du ciel. Je vais rentrer à Bouville. Quelle horreur ! » Il faudra quitter la « belle cité bourgeoise », aller la contempler une dernière fois d'en haut, d'en haut du dégoût, comme un autre jadis allait contempler la capitale du haut de l'ambition, savoir qu'elle n'était que le symbole des cités de Salauds, les justifiés. Mais il peut arriver un jour du sang, du sperme. Il faut aller désormais vers l'Est, où une autre lumière se lève peut-être. « Je suis entre deux villes », ayant perdu ma première identité au cours de laquelle j'ai voulu **être**, maintenant je vais écrire cette aventure afin d'en prendre honte, commencer d'exister ; « Il faut choisir : vivre ou raconter ». Quand tout est fini de soi, tout va commencer — après la vie, après l'ennui, après l'art, après un livre. Car pour commencer, il faut déjà avoir fini et l'œuvre vient entre les deux. Si on ne la finit pas, on ne commencera jamais, mais si on la finit, on n'est pas plus avancé : seulement un livre est derrière soi, qui marque la trentaine, à jamais. « On a l'air de débuter par le commencement... Et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé... la fin est là, qui transforme tout. »

Tout ce qu'écrira Sartre par la suite recommence avant « La Nausée », qui n'est pas un livre pour finir d'écrire, mais pour commencer d'exister. Il n'y aura plus d'art dans son œuvre, d'ascèse tendant à une essence, — **Les Mots**, peut-être excepté, ouvrage poli —, mais des luttes, des faits, des problèmes sous forme de livres. Pendant trente ans j'ai appris la fausse vie qui permet de végéter sans mourir, j'en ferai le constat en en décrivant le lieu : une ville ordinaire, ses objets, ses silhouettes, son atmosphère, que je vomirai par écrit ; puis j'apprendrai à en considérer le résultat sans répugnance, afin de m'accepter passé. Après... La plupart ne naissent jamais vraiment à eux-mêmes, faute de s'être refusés... Oui, l'on naît à trente ans : mais il faut avoir grimacé sous la pluie de Bouville trois ans, y avoir piétiné son dégoût. Il faut s'être rendu libre par cette violence.

Jude STEFAN



En 1945, à New York.

John GERASSI

Sartre et son premier homme d'action

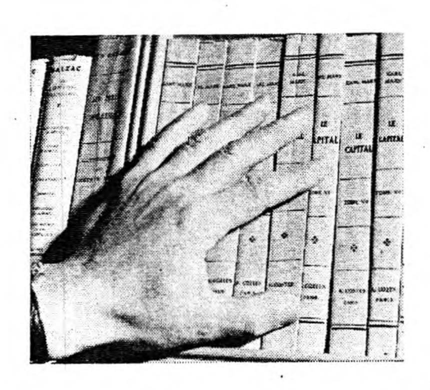

Vers 1930.

Libéré d'un camp de prisonniers au début de 1941, Sartre rentra à Paris et, presque immédiatement, se tourna vers la Résistance. Simone de Beauvoir a écrit combien elle fut frappée par la raideur de son moralisme, qu'il expliquait ainsi : « La guerre m'avait enseigné qu'il fallait s'engager ». Il fonda avec Merleau-Ponty le groupe intellectuel de résistance « Socialisme et Liberté » et se mit à travailler à sa pièce « Les Mouches » pour convaincre les Français qu'ils étaient responsables de leur condition, que chacun d'eux devait assumer le destin collectif et, seul acte de liberté possible, s'engager dans la lutte présente.

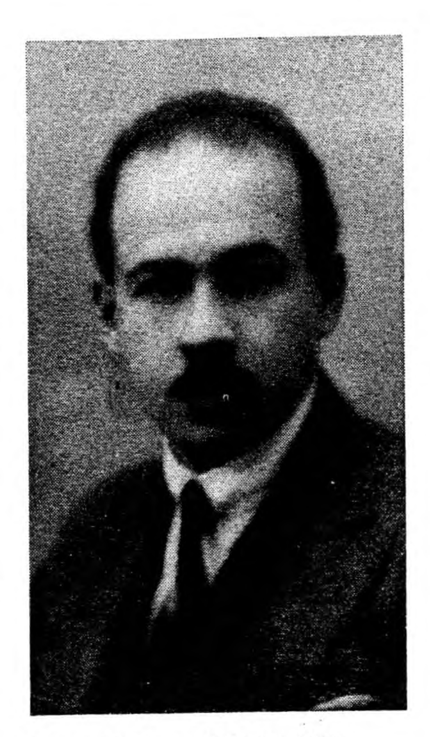
Sartre l'a dit lui-même à de nombreuses interviewers, dont moi-même : c'est pendant sa captivité au Stalag XIID de Trêves qu'il comprit le sens de l'engagement. « Fesse à fesse, j'étais comme tous les autres » dit-il, « et j'aimais ça. Ce qui me poussait à faire quelque chose était peut-être très personnel, du moins pouvais-je le croire, mais les actes, eux, appartenaient à tous. Nous mangions, dormions, nous nous morfondions ensemble. C'était la seule façon de survivre. Il n'y avait pas moyen de faire autrement. Chacun était concerné par tous les autres. Nous étions un collectif, et c'est ce qui nous donnait à chacun un sens ».

Selon les biographes de Sartre — et à vrai dire selon Sartre lui-même — c'est la guerre qui le força à entamer ce processus qui conduisit l'intellectuel détaché, qu'illustrait Mathieu dans « Les Chemins de la Liberté », au rôle de potiche qu'il dut assumer après la guerre, en se laissant consciemment utiliser par les opposants à l'Etat bourgeois, et à celui d'actif maoïste qui se précipitait à toutes les manifestations contre l'exploitation et la répression. A mon avis, s'il est vrai que l'expérience de Sartre à Trêves a pu servir de catalyseur, le pousser à trouver son propre chemin vers la liberté, il n'en reste pas moins que, depuis des années, il brûlait d'être un « homme d'action », qu'il s'était senti coupable, contrairement à ce qu'il a affirmé, de ne pas s'engager dans le tumulte des années 30.

Tout d'abord, le désir d'action chez Sartre apparait clairement dans son autobiographie « Les Mots », même si l'accent y est mis sur la lecture et l'écriture. Elevé dans un foyer quasi protestant où le chef de famille, son Tout-Puissant grand-père maternel, un professeur, était plus respectueux des livres que les pharisiens des Tables de la Loi, Sartre eut certainement la sensibilité façonnée, affinée par les mots imprimés. « C'est dans les livres dit-il, que j'ai rencontré l'Univers : assimilé, classé, étiqueté, pensé, redoutable encore » ; et c'est aussi par les livres qu'il trouvait « à l'idée plus de réalité qu'à la chose, parce qu'elle se donnait à [lui] d'abord, et parce qu'elle se donnait comme une chose [1] ». La recherche d'un sens ne pouvait, chez



1. **Les Mots,** Gallimard, p. 39.



Fernand Gerassi, Paris, 1929.

Sartre, intellectuel presque avant de savoir lire, que s'appliquer à l'idée devenue chose, à la pensée objectivée : le sens était à chercher là, sur les rayons de la bibliothèque, solide, permanent, fixe, éternel.

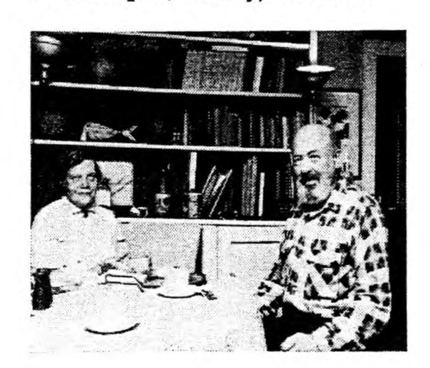
Si le livre est chose éternelle, il devient aussi, pour son auteur, un moyen d'échapper à l'absurdité parce que, posé sur l'étagère comme une pierre ou une brique, il **est** l'auteur lui-même devenu chose, hors du temps et de l'espace. Ainsi, Sartre, cet enfant cartésien élevé sous l'œil bienveillant d'un Dieu barbu et vivant qui l'aidait à participer aux vérités éternelles rangées sur les rayons de la bibliothèque, cet enfant gâté, arrogant, égocentrique, cet enfant sans père et que sa mère trahit — comme celle de Baudelaire — en se remariant, devint un Moi qui cherchait à s'objectiver dans des livres, qui — comme il l'écrivit plus tard de Baudelaire — se penchait sur soi et ne s'oubliait jamais, qui se regardait se regarder, lisait pour se regarder lire et se définissait, comme Genet, comme Mathieu, par derrière [2].

Mais, si Sartre se **pensait** comme l'enfant raisonnable qui trouvait « le cœur humain fade et creux, sauf dans les livres [3] », c'est tout autrement qu'il se **sentait**. Dans les tonitruantes aventures de Pardaillan qu'il réinventait pour son propre compte, il se voyait comme un briseur de cœurs, comme un Grand Justicier, un protecteur qui avait pour but de « sauver [ses] voisins [4] ». Il pouvait bien **se dire** que son grand-père le trahissait le jour où il le tança pour avoir volé de l'argent et régalé de gâteaux ses camarades d'école, mais il avait tout de même **besoin** de son approbation tout autant que de l'amitié de ses camarades. Un jour, sur les quais de La Rochelle, l'adolescent Sartre s'approcha d'une jolie fillette de son école. « Elle causait avec quelques autres garçons », me dit-il. « Quand j'essayai de placer quelques mots, elle se tourna vers eux et leur demanda : qui c'est ce type avec son œil qui dit merde à l'autre ? C'est ainsi que je réalisai que j'étais laid. Voilà pourquoi, sans doute, j'ai décidé que j'avais intérêt à me servir de mon intelligence pour séduire les femmes. » Mais les décisions n'effacent pas la souffrance. Si Sartre devint un sujet solitaire, c'est qu'il était sans défense. Comme il l'a écrit à propos de Genet : « la solitude n'est point nature ni état (...) elle se fait [5] ». Des années plus tard, Sartre eut un accès de jalousie ; celle qui en fut l'objet s'en offensa et blâma son caractère possessif. Sartre réfléchit et conclut qu'elle avait raison. « Donc, me dit-il, je n'ai jamais été jaloux depuis. » **Donc !** Ses sentiments une fois annulés, réprimés, écrasés, Sartre entrait dans l'âge de raison. « Mais jamais aveuglément. » « Pour qui réfléchit, écrit-il plus tard (mais il devait l'avoir ressenti dès lors), toute entreprise est absurde [6] ».

Sartre ne s'est jamais bien trouvé d'être raisonnable. Avec son ami Nizan, il buvait sec, chantait à tue-tête et gratifiait les étudiants élégants et collet-monté de l'Ecole d'épithètes féroces et (à l'occasion) de seaux d'eau jetés du haut du bâtiment. Plus tard, au lycée du Havre où il eut son premier poste, il fit son entrée, comme le rapporte Bost, « en veste de sport, chemise noire et sans cravate » ; il adorait boxer avec ses élèves, jouer au yo-yo, parfois « du matin au soir avec une sorte d'acharnement ». Simone de Beauvoir écrit qu' « il s'intéressait à tout et ne prenait rien pour accordé ». Remuant, agité, il était, sinon mal dans sa peau, du moins dans un monde qui, selon la Raison, était absurde. Envahi par la contingence, il se percevait comme inutile, de trop. Et c'est ainsi qu'il se décrit dans « La Nausée » — dans la mesure où Roquentin est Sartre : sa viscosité, son désir d'écrire une œuvre « belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence [7] », une œuvre active plutôt que passive, une œuvre virile et non pas « douillette », « un roman d'aventures peut-être qui l'aurait jeté sur la grand-route au milieu des menaces, sous une aveuglante lumière, (...) délivré de Proust [8] ».

Mais ce désir d'être un Homme d'action, s'il ne se manifeste pas dans l'écriture, c'est que Sartre — ce philosophe de la praxis, « homme parmi les hommes » — ne peut pas agir si la raison ne justifie par ses actes, et la raison ne justifie jamais l'action dans le monde de la contingence. A vrai dire, les mots que je viens de citer, bien que publiés pour la première fois en 1939, furent écrits quand Sartre était à l'Institut de Berlin, en 1933-34, à l'époque même où l'Allemagne était en train de décider de son avenir — et par là même de l'avenir de toute une génération. Obsédé par **l'acte** qui l'arracherait à ce sentiment d'être **de trop,** il ignorait **les actes** qu'on accom-

Avec Stépha, Putney, Vermont.



---

2. **Baudelaire,** p. 25, 31, **Saint Genet,** p. 81-82.
3. **Les Mots,** p. 43.
4. **Les Mots,** p. 150.
5. **Saint Genet,** p. 541.
6. **Baudelaire,** p. 35, coll. Idées, p. 36.
7. **La Nausée, Gallimard,** coll. Folio, p. 247.
8. **Situations I,** Gallimard, p. 31-32.
9. **Situations I,** Gallimard, p. 32.

plissait autour de lui parce qu'ils étaient objectivement absurdes. Il n'en fait qu'une seule mention, dans « La Nausée », dont la seconde version fut écrite à Berlin : « des communistes et des nazis font le coup de feu dans les rues de Berlin [10] ». Loin d'être délivré de Proust, il continuait au contraire à en être hanté ; et sa fixation sur le chêne valait bien la fascination de cet auteur sur les aubépines. Il en était toujours à chercher un sens à ce qui n'en avait pas, effort vain qui déboucha sur la conclusion que « l'homme est une passion inutile [11] ».

Le monde croulait autour de lui : Sartre ne s'engagea pas. Comme Mathieu, il ne se reconnaissait aucune allégeance, sinon à lui-même [12]. Mais, comme Mathieu, Sartre voulait que cette allégeance soit active, explosive même. « Si je n'essayais pas de reprendre mon existence à mon compte, ça me semblerait tellement absurde d'exister [13] ».

Pour Dostoïevsky, « Si Dieu n'existe pas, tous les actes se valent ». De même, Sartre, à la fin des années 30, et Mathieu son héros, comprenaient que sans la responsabilité, tout existant devient un étant et chacun de nous une simple manifestation de la Nausée. Craignant, comme Tolstoï, que la vie ne soit « qu'un mauvais tour qu'on (lui) aurait joué », il soupirait après l'action pour y trouver un sens, sans comprendre que le sens est dans l'action elle-même. « Il avait songé à partir pour la Russie, à laisser tomber ses études, à apprendre un métier manuel. Mais ce qui l'avait retenu, chaque fois, au bord de ces ruptures violentes, c'est qu'il manquait de **raisons** pour le faire [14 a] ». Et il conclut : « Moi, tout ce que je fais, je le fais **pour rien.** On dirait qu'on me vole la suite de mes actes ; tout se passe comme si je pouvais reprendre mes coups. Je ne sais pas ce que je donnerais pour faire un acte irrémédiable [14 b] ». Mais les actes ne sont pas **faits** pour être irrémédiables. L'irrémédiabilité vient après, elle est raisonnée. Les actes ne sont pas précédés par leurs fins. Ils définissent des fins qui deviennent des moyens en vue d'autres fins. Ils définissent l'agent. « L'homme d'action est celui qui s'interroge sur les moyens et jamais sur les fins [15] ». Mathieu, comme Sartre avant la guerre, est en quête des fins. Il vit « en l'air » : « Tu as tranché tes attaches bourgeoises (lui dit Brunet), tu n'as aucun lien avec le prolétariat, tu flottes, tu es un abstrait, un absent [16] ». Ou quelqu'un qui n'est là que pour analyser justement son être-là. La Raison est solipsiste.

Sartre nous fait part de cette compréhension de Mathieu, de lui-même, dans « L'Age de raison ». Quand le livre, conçu en 1938 et complété en 1941, fut écrit, il avait déjà vécu cette sympathie un peu dégagée pour les combattants républicains de la guerre d'Espagne et il avait pu y repenser. A mon sens, c'est cette guerre et non la défaite de la France ou sa captivité, comme il a pu le dire, qui lui fit prendre conscience qu'il était, comme il le dira plus tard de Baudelaire, « l'homme qui, éprouvant le plus profondément sa condition d'homme, a le plus passionnément cherché à se la masquer [17] ». Et ce fut la Guerre Civile espagnole qui fit réaliser à Sartre que ne pas agir, c'est tout simplement une façon de masquer le fait qu'on agit contre, comme Gomez le dit à Mathieu.

Le personnage de Gomez fut inspiré en grande partie par Fernando Gerassi, mon père, un peintre espagnol qui mourut en Amérique en 1974, presque inconnu. Sartre et Fernando étaient très liés depuis 1929 mais ils ne s'appréciaient pas vraiment. Prématurément chauve, Fernando avait une épaisse moustache noire et de petits yeux féroces ; c'était un petit homme tendu, ramassé, guère plus grand que Sartre ; lorsqu'il parlait, son débit saccadé, véritables rafales de mitraillette, ne parvenait pas à cacher son érudition. Né à Constantinople de Juifs sépharades dont la généalogie remonte à l'époque où Torquemada les chassa de Jerez, Fernando avait étudié la philosophie en suivant les leçons de Husserl, skié avec Heidegger. Il avait choisi la peinture après avoir écouté religieusement les conférences de Wolflin. La nationalisation de la conserverie paternelle par Ataturk l'obligea à gagner sa vie comme représentant en matériel électrique ; en même temps, il apprenait tout seul à peindre en copiant Vélasquez au Louvre et au Prado. Au début des années 30, il était une étoile montante de l'école cubiste espagnole ; il exposa avec son ami Picasso au salon des surindé-

---

10. **La Nausée,** Gallimard, coll. Folio, p. 83.
11. **L'Etre et le Néant,** p. 708.
12. **L'Age de raison,** p. 18 (Collection Blanche) : « Je ne voudrais me tenir que de moi-même. »
13. **L'Age de raison,** p. 18.
14. **L'Age de raison,** p. 74, p. 439.
15. **Baudelaire,** p. 49, Gallimard, coll. Idées, p. 52.
16. **L'Age de raison,** p. 172.
17. **Baudelaire,** Gallimard, coll. Idées, p. 50.



LE MUR 1967

Film français de Serge Roullet d'après la nouvelle de Sartre. (Films Niepce, distribué par Rank.)



Dessin de A. Masson.

Adaptation : **Serge Roullet.**
Dialogues : **Jean-Paul Sartre.**
Musique : **Edgardo Canton.**
Photographie : **Denis Clerval.**





pendants. Passant une bonne partie de son temps à « penser sur la peinture » au Dôme ou à la Rotonde, il en vint au point de se dire « obsédé par la peinture ». « Vous pouvez bien crever de faim, toi et le gosse, je m'en fous », hurla-t-il un jour à Stepha, sa femme, devant Sartre (et moi). « Avant tout je peins. »

Mais le fait est que, lorsque la famille Gerassi fut menacée de famine en 1930, Fernando se remit au travail pour la même compagnie d'électricité et fut rapidement nommé directeur général du marché espagnol. Il put fastueusement inviter Sartre et Simone de Beauvoir pendant les vacances d'été qu'ils passèrent en Espagne, en 1931 et 32. En 1932, il avait économisé assez d'argent pour retourner à Paris avec sa famille ; Fernando installa son atelier rue Delambre. C'est là qu'il donna des cours de dessin et sa première élève fut Poupette de Beauvoir, la sœur de Simone.

L'influence exacte de Fernando sur Sartre est difficile à établir. Sartre déclare qu'elle est infime, et, sur sa philosophie, sans doute nulle. Fernando, lui, insistait sur le fait que c'était lui et non Aron qui lui parla le premier de Husserl. Stepha, qui est encore très vive et lucide, a le souvenir de fréquentes querelles philosophiques entre Fernando et Sartre, mais, dit-elle, « il est fort possible que Sartre n'accordât pas beaucoup d'attention aux arguments de Fernando, car, après tout, Fernando ne voyait dans la philosophie que masturbation intellectuelle ». Sartre a dû être rebuté par l'attitude de Fernando. « Il méprisait les intellectuels, quoiqu'il en fût un lui-même », m'a dit Sartre, « il agissait avec rudesse, sans hésitation, comme si l'humanité entière soutenait ses actions. Même lorsqu'il tirait sur sa cigarette en pinçant ses larges narines, il imposait son geste comme un absolu, comme une valeur. Ses actes étaient arrogants ».

Fernand Gerassi, 1954,



dans son atelier à Putney.

Fernando, indubitablement, était un tyran. Moi-même, je me le rappelle ainsi. Il était obstiné, égoïste, dominateur, impérial. Mais il avait une étonnante passion pour la vérité et la vérité devait se concrétiser par des actes, « le reste n'est que vaine spéculation », aurait-il pu dire. Membre du Congrès des Artistes et des Ecrivains, il était trop anarchiste pour rejoindre le Parti Communiste dont il se sentait certainement très proche. Ses convictions rendaient l'engagement si naturel, et en même temps si grandiose, que lui chercher un sens était parfaitement superflu. Je l'ai haï la plus grande partie de ma vie. J'ai quitté la maison à quinze ans parce que je ne supportais pas son apparente suffisance (qui, comme je l'ai découvert en lisant son journal après sa mort, ne faisait que cacher son manque de confiance en lui et ses incertitudes). Il avait une présence qui impressionnait presque tous ceux qui l'aimaient : Ehrenburg qui parla de lui dans trois de ses livres, Hemingway qui le prit pour modèle de son général dans « Pour qui sonne le Glas », Malraux qui le soutint quand il refusa la présence sur son front de commissaires politiques non combattants, risquant ainsi l'exécution par les communistes. Et, dans la mesure où il ressemblait tellement à Gomez, à la fois par ce qu'il faisait et par la manière dont il le faisait, il a de toute évidence fortement marqué, sinon influencé Sartre.

Sartre et Fernando ont, tous les deux, admis qu'ils avaient des querelles politiques. Tant qu'il s'agissait de principes, ils tombaient d'accord. Mais sur les situations concrètes, ça n'allait plus. Sartre, selon Fernando, avait toujours besoin de raisons pour agir. Comme Mathieu, Fernando, selon Sartre, se hérissait dès qu'il était question de chercher des raisons, qui ne pouvaient être selon lui que des rationalisations petites-bourgeoises de l'inaction. Comme pour Gomez. Simone de Beauvoir dit que ces années-là (1934-36), Sartre jouait souvent avec l'idée d'entrer au Parti Communiste. Mais finalement, il prit de la mescaline, écrivit « Erostrate » dont le sens est qu'il ne sert à rien de vouloir agir pour s'affirmer, pour être « à sa place » dans le monde. L'aliénation de l'homme demeure et l'absurdité du monde aussi. Sartre a affirmé qu'il portait une sympathie sans réserves au Front Populaire à cette époque. « Nous ne participions pas aux manifestations, me dit-il, mais nous étions là, dans les marges, leur souhaitant tout le bien possible. » Cependant, en 1936, il ne vota même pas.



Le 18 juillet 1936, Sartre annonça à Fernando que la Guerre Civile avait commencé en Espagne. C'était à la Rotonde. J'étais là aussi car c'est mon père qui s'occupait de moi pendant que Stepha, ma mère, gagnait l'argent du foyer en faisant des massages faciaux. Mon père me tenait par une longue corde qu'il m'avait attachée autour de la taille et je pouvais me promener de table en table pendant qu'il discutait avec Calder de l'objectivisme de Mondrian. J'avais cinq ans. Je venais de voler un croissant quand je me suis senti saisi aux épaules ; mon père me serrait si fort que je me suis mis à pleurer. Je croyais qu'il allait me frapper. Mais non. Il m'embrassa sur les deux joues et me dit : « Je dois partir, Sartre expliquera tout ça à ta mère. Toi, tu dois être fort désormais car tu vas être l'homme de la maison. » Alors, séchant maladroitement mes larmes, il m'embrassa de nouveau, se leva et partit sans un mot de plus. Un an plus tard, Fernando qui n'avait jamais tenu entre

ses mains ne serait-ce qu'un fusil de chasse, était devenu général ; il fut l'un des principaux défenseurs de Madrid. Après cette scène, Sartre me ramena à la maison et essaya d'expliquer la situation à Stepha — qui fut plus tard la Sarah des « Chemins de la liberté » : ce fut la crise de nerfs. Elle répétait avec égarement : « Mais il portait des chaussettes de soie, des chaussettes de soie... » La Guerre Civile espagnole, écrit Simone de Beauvoir, devint « le drame qui pendant deux ans et demi domina toute notre vie ».



Avec Michel de Castillo (Pablo Ibbieta),

Denis Mahaffey (Tom Steinbock),

Matthieu Klossovski (Juan Mirbal),

C'est possible. Pourtant, quelques jours plus tard, Sartre partit pour l'Italie ; il y traina d'un bar à l'autre, parmi les marins et les souteneurs. Il n'écrivit pas sur la guerre mais sur la nourriture : « le jambon cru, les mortadelles et toutes les variétés de sang séché ». Il fut fasciné par Naples, « une énorme existence carnivore [18] ». A l'automne, Stepha reçut une lettre de Fernando : « J'ai menti. Je t'ai dit que j'étais un peintre. Mais je tue des hommes. Un peintre ne peut pas tuer. L'homme que tu as épousé est un imposteur. Oublie-le. » J'ai interrogé Sartre sur cette lettre qu'elle dit lui avoir montrée : il ne s'en souvenait plus. Stepha était très affligée, c'est tout ce qu'il se rappelait. Dans « L'Age de raison », il écrit que « Sarah ne voulait pas parler de Gomez. Elle lui avait tout pardonné, ses trahisons, ses fugues, sa dureté. Mais pas ça. Pas son départ pour l'Espagne : il était parti pour tuer des hommes. Pour Sarah, la vie humaine était sacrée [19] ». Dans la réalité, Stepha réagit tout autrement : elle me plaça dans un établissement scolaire pour orphelins, fit don de ses instruments d'esthéticienne à des passants de la rue Jules-Chapelain, et partit pour l'Espagne. Elle raconte que Sartre lui dit à l'époque : « Pourquoi ? C'est absurde. Tu ne peux pas être avec lui, tu ne peux pas te battre. C'est un geste vain. » Stepha se souvient qu'elle lui répondit à peu près : « C'est la guerre tout entière qui est un geste vain puisqu'elle est perdue. Et après ? Fernando ne se bat pas pour gagner. Il se bat parce que l'antifascisme est un combat. » Stepha rejoignit Ehrenburg à la section de propagande et resta à Madrid jusqu'au début de 1939.



Sartre pensait-il réellement que c'était un geste vain ? C'est ce que semble faire Mathieu dans « Le Sursis », mais certainement pas Gomez qui, après tout, est aussi un peu Sartre :

— Nous avons perdu la guerre, dit Gomez.

Mathieu le savait mais il pensait que Gomez ne le savait pas encore (...). Gomez était assis là, le clair de lune gisait à sa droite, à sa gauche une femme lui souriait à demi ; il allait repartir pour l'Espagne et il savait que les Républicains avaient perdu la guerre.

— Vous ne pouvez pas en être sûrs, dit Mathieu. Personne ne peut en être sûr.

— Si, dit Gomez. Nous, nous en sommes sûrs.

Il ne paraissait pas triste : il faisait une constatation, voilà tout. Il regardait Mathieu d'un air calme et délivré. Il dit :

— Tous mes soldats sont sûrs que la guerre est perdue.

— Ils se battent quand même ? demanda Mathieu.

— Qu'est-ce que vous voulez qu'ils fassent ?

Mathieu haussa les épaules.

— Evidemment.

(...)

Mathieu regarda Gomez avec curiosité :

— Et vous ne regrettez rien ? demanda-t-il.

— Rien du tout.

— Même pas la peinture ?

— Même pas la peinture.

(...)

Gomez pensait : « Je suis fort, j'aime la vie et je risque ma vie, j'attends la mort demain, tout à l'heure et je ne la crains pas, j'aime le luxe et je vais retrouver la misère et la faim, je sais ce que je veux, je sais pourquoi je me bats, je commande et l'on m'obéit, j'ai renoncé à tout, à la peinture, à la gloire et je suis comblé. » Il pensa à Mathieu et il se dit : je ne voudrais pas être dans sa peau [20].

Bernard Anglade (le médecin),

René Darmon (Ramon Gris),

Anna Pacheco (Concha).



Si Mathieu représente Sartre en 1938, alors on peut dire qu'il n'était encore qu'un intellectuel cartésien cherchant un sens à la vie. Mais Sartre, c'était aussi Gomez, bien sûr, dans la mesure où il a **choisi** d'écrire sur lui, **choisi** de mettre dans la bouche de son personnage les mots mêmes que Fernando prononça. Objectivement,

---

18. Nourritures, in Contat, vol. 2, p. 554, 556.
19. L'Age de raison, p. 58.
20. Le Sursis, p. 320, 324, 336, 337.



Avec Ilya Ehrenbourg, Paris 1955.

Sartre était comme Mathieu. « Il était Français », dit Mathieu de lui-même, « ça n'aurait servi à rien qu'il se désolidarisât des autres Français ». « J'ai décidé la non-intervention en Espagne, je n'ai pas envoyé d'armes, j'ai fermé la frontière aux volontaires. Il fallait se défendre avec tous ou se laisser condamner avec tous, avec le maître d'hôtel et le monsieur dyspeptique qui buvait de l'eau de Vichy [21] ». Mais subjectivement, Sartre était bourrelé de remords. Pourquoi, sinon, aurait-il condamné Mathieu — et à travers lui tous les Français non interventionnistes ? Pourquoi Mathieu, qui détestait Gomez comme Sartre détestait Fernando, serait-il allé le voir comme Sartre alla voir Fernando ? « En cet instant, c'était le seul ami qu'il eût envie de revoir » [22]. Quand il vint en permission, Fernando se montra souvent amer et toujours injurieux : « Tous les Français sont des salauds », ne cesse de répéter Gomez. « Tous les Français sont des salauds », disait Fernando, selon Simone de Beauvoir. Alors pourquoi le fréquenter ? Pourquoi rechercher un tel « ami », si grossier et si dur ? Fernando, explique-t-elle, « était notre conscience ».

Contrairement à Mathieu, Sartre ne tira pas un coup de feu pendant la guerre. Il ne souffrit pas non plus de privations, n'eut pas à craindre d'être exécuté, ne fit pas de plan d'évasion comme Mathieu finit par le faire dans « La Mort dans l'âme » et le quatrième volume inachevé des « Chemins de la liberté ». Mais s'il fut capable de s'ouvrir à la nécessité de l'action — car c'est cela, s'engager — ce n'est pas seulement parce qu'il saisit avec sa raison la réalité de l'action collective ; ce n'est pas parce que, selon l'exemple qu'il donne dans la « Critique de la raison dialectique », un homme, simple unité d'une série, attendant un bus, peut devenir, si un incident survient, partie d'un groupe-en-fusion ; c'est parce qu'il fit l'expérience du **besoin** d'agir, un besoin qu'il ressentit de tout son être durant la Guerre Civile espagnole, quel que soit le nombre de gâteaux qu'il ait mangé à Naples ou à Venise. C'est pendant la Guerre Civile espagnole qu'il éprouva l'absurdité de ce « donc ».

Pendant sa captivité, Sartre écrivit et mit en scène une pièce de Noël, « Bariona », pour les quinze cents camarades, mille cinq cents âmes sérialisées, enfoncées dans le désespoir, l'apitoiement sur soi, la peur de la mort. Comme Gomez, comme Mathieu à la fin de « La Mort dans l'âme », Bariona-Sartre tourna la situation objective en destin, en fit **leur** destin, exalta la lutte collective contre l'absurdité. Dans l'acte collectif, il vit qu'il n'y avait pas de place ni pour la logique, ni pour la mort, quelle qu'en soit le résultat. C'était là le message de la pièce et de sa mise en scène. « Je compris ce que le théâtre devait être : un grand phénomène collectif et religieux [23] ». Comme l'action d'une pièce de théâtre, tout acte est en situation. Celle-ci est le support qui lui permet de surgir. L'acte peut n'avoir qu'un sens objectif parce qu'il se fait sur scène, pour un public ; mais pour les acteurs, il est le salut même, car l'acteur va d'une situation-qui-est vers une situation-à-venir, vers un **dépassement** ; il transcende, il est libre.



Au Tribunal Russel, 1967.

Une fois rendu à la vie civile, Sartre ne pouvait plus continuer à évaluer froidement les raisons de ses actes. Désormais, ses raisons, c'était la toile de fond devant laquelle il agissait. La scène était là, érigée par Dieu, par le Destin, par la Gestapo, par sa laideur, par la bourgeoisie, par les livres qu'il ne pouvait oublier, par son talent qu'il ne pouvait nier. Mais, sur cette scène, ses actes devenaient rites. Ils purifiaient, ils restauraient l'égalité. Le metteur en scène ne peut briller si l'acteur principal va à l'encontre de son intention. Le public tranche. Mais dans le travail de la mise en scène, pour que chacun transcende ses limites, la relation entre le metteur en scène et sa troupe doit être égalitaire. La véritable expérience religieuse, c'est l'action. Elle est ici, maintenant, réelle. Elle se voue à tous ; elle est pour tous une catharsis. Après une telle expérience, Sartre lui-même, qu'il écrive, manifeste contre Ridgway ou harangue les foules devant chez Renault, est désormais son propre homme d'action.

John GERASSI

(Traduction de Arlette Elkaïm et Michel Otto)

Devant Renault, 22 octobre 1970.



---

21. **Le Sursis**, p. 310.
22. **Le Sursis**, p. 106.
23. **Un théâtre de Situation**, Gallimard, coll. Idées, p. 62.

Maurice MESNAGE

SARTRE-ANTEE

ou

La logique à Ceylan

« Si Hegel avait publié sa Logique... comme un pendant aux bruits de la nature à Ceylan : les propres mouvements de la pensée pure, cela aurait été grec. Ainsi aurait agi un Grec, si l'idée lui en était venue. »

(S. Kierkegaard, *Post-Scriptum*),

« A vrai dire, ce n'est que par un saut que nous parviendrons au chemin d'un pareil entendre. »

(M. Heidegger, *Le Principe de Raison*),

1. Une plage nommée existence

« Nous tombons ! [1] » Cri existentiel qui ramène l'ensemble du temps antérieur à cet instant même de la chute, rabattant, c'est-à-dire annulant toute la mémoire du voyage à ce « maintenant », qui ne maintient plus rien. Origine, souvenir, archéologie, compte rendu, etc., toute l'archive s'émiette, se disloque, s'anéantit. Le passé en vient à présent là, ou plutôt là-dedans, en la chute, instantanée, non pas comme temps court, continu raccourci, abrégé, mais comme unique possible d'existence, l'exister réduit à ce point actuel, l'immense terreur de la « tombe ». Et, par l'avant, le temps aussi manque, hors le point il n'y a plus qu'indétermination. But, projet, anticipation, pronostics, programmes, tout tombe à l'eau, balises et repères s'embrument, se dérobent, ironisent, entraînent au gouffre plutôt qu'au port, chant de sirène, mirage sur l'onde, appel à l'envers, fascination éperdue. L'avenir, aussi, en vient à ce lieu d'espace-temps ponctué, tout se joue ici, maintenant et sans rétrospective ni prospective. L'omnipossible arrive, et avec lui la perte des formes, le bruit de l'être et le mélange inarrangeable : informel, vacarme, hasard. La question du temps se pose ainsi de deux manières différentes : en sortir pour s'en dégager, ou y tomber à point. Le hors-temps n'est pas le « à temps » ; la *mathesis* occidentale recherche l'abolition du temps, comme réversibilité opératoire, qui donne apparence d'équilibre, de satiété, de permanence, comme éternité pleine, et encore comme obsession du « jamais le temps », course infernale du divertissement spiriforme, accumulation obsessionnelle des buts et des détentes, besoin d'en finir avec le toujours-plus. Le temps existentiel, tout l'inverse du plein éternel comme de la chronique tempestive, c'est ce point de chute non rattrapée, le choir épouvantable, chavirant, déchirant et dispersant.

Verne questionne sans réponse sur le point d'origine de l'aérostat, fait entendre l'ouragan et la mer déchainée en dessous, tolère un espoir de but parmi la débâcle des balisages, ce sol là-bas au loin, qu'il faut absolument atteindre, et dont personne ne peut dire s'il est du continu (continent) ou du discontinu (île). Toute attente se donne dans la chute même et tout le déploiement du temps se rabat sur l'instant, qui est possibilité-impossibilité dans l'absolu et seul absolu. L'aérostat perd sa forme, on a

---

1. **J. Verne,** L'île mystérieuse, **début.**

balancé par-dessus bord tout le contenu, tout le jetable, accès de pauvreté urgente. A la limite, mais l'instant est sa propre limite (infinité de finitude actuelle), on éjecte même la nacelle, on s'agrippe à la boule même, on se réduit à presque rien, à peu, au serré minimal. On ne peut entrer dans l'espace du ballon, matrice interdite, car l'existence se joue par distance ou, au plus près, par contact, agrippement, grasping reflex, blottissement, comme pour les macaques du docteur H. Harlow [2] ; il faut s'accrocher, si on ne tolère pas la distance, l'absence de l'affect-support, et si on n'invente pas le « fort-da » du bébé freudien. Mais, la peau, la pellicule, la bande fait arrêt vers la pénétration, vers le retrait au rien, qui est à l'intérieur, dedans. L'enveloppe enferme le gaz, et laisse le naufragé accroché au filet extérieur. Et déjà le ballon perd une partie de son équipage, accroissant les chances de parcours pour le reste. Sous l'aérostat, le grondement des flots, le bruit de l'être, qui tantôt est terre, tantôt est eau, tantôt est air ou feu de la foudre. L'ouragan fait de la cosmologie élémentaire, elle aussi, un instantané : le rendez-vous énergétique se concentre au point focal de l'ici-« nous tombons ! » Ouragan qui dévaste villes, forêts, navires, territoires, foules humaines, etc., donc qui non seulement disloque la forme, mais fait sourdre de partout le bruit. L'aérostat en altitude spéculative, évoluant iréniquement au règne des essences, aériennes et de survol, capable (par des trouées de nuages) de relever les identités et les différences, la dialectique du Même et de l'Autre, en pleine nuit et par temps couvert (temps de l'être, mais non temps de l'existence, qui, de son côté, n'est pas « dé-couvert », mais ab-ject), ne renseigne plus sur le dessous ni sur le devant. En hauteur d'essence, « aucun bruit des terres habitées, aucun mugissement de l'Océan... [3] » Seule la « rapide descente », la chute, informe de l'informe, donc du bruyant. Dès que l'être s'entend, la communication perd tout appareillage, les radars s'affolent, il faut et on ne peut continuer qu'au son-art, l'écoute, l'oreille, l'entendre, mais face à l'éclatement des structures, des « formes », impossibles désormais à voir : c'est la racine de la mort épique, du cri achillien, comme de la monstruosité tragique, c'est-à-dire du « paraître dans les cris », du naître hurlant, comme pour Médée, entrant en scène, chutant bruyante dans l'audible, face à nous, donc vomissant des cris par le trou du masque impassible, « la clameur gémissante des longs sanglots, les cris de douleur, de détresse.... [4] », exhibant, en seule vision, des cadavres, des enfants morts, sa propre discontinuité génésique, sa définitive impossibilité, sa naissance criée à l'immonde haï. Comme, encore, pour Kafka, dont la « Verwandlung » conte le naître à la monstruosité, dans l'embarras perplexe du sujet et dans la difficulté à se dire et à dire, parmi des bruits signalant la chute de l'existence : « Il y a quelque chose qui vient de tomber [5]. » Bruit du « oui-non » d'une gorge qui se méconnaît totalement, qui ne peut signifier sa propre histoire, qui voudrait au moins se faire voir, « pour la forme », et qui, insecte et voix inarticulables, ne se montre que monstre, provoquant le « Oh ! » du chef, tel, dit Kafka, « qu'en produisent les mugissements du vent [6]. » Ce cri annonce le change radical, instantané, bruyant, « comme dans les maisons où un grand malheur vient d'arriver [7] ».

La déchirure sinistre, par où gaz et espoir fuient, décompose forme et regard simultané, structure et percept. On entre en existence par l'oralité criarde et la tympanicité violée. On sort de représentation, mais on n'entre pas pour autant en concept, en conspect. De l'informel, *diasparagmos* universalisé, démembrement en « miettes », on passe catégorialement au désordre, au hasard, au mélange irréversible, selon Piaget [8]. Passage catégorial, qui n'a pas valeur ou sens de rapprochement induit, d'induction généralisante (aristotélicienne), comme communauté d'aspect, et qui n'a pas valeur, non plus, d'approfondissement infra-ontique, sub-prédication pré-ontologique (heideggerienne) [9]. Car, dans la chute existentielle, le lieu de tombée est l'océan « sans limites visibles [10] », non pas lieu de « rassemblement » agorique, bien que les assemblées publiques se métaphorisent fréquemment en tempêtes et bruits de la mer et que la « cat-agorie » fait souvenir du lieu public, mais au contraire, lieu de perdition qui rend la suite même des choses et des événements infiniment dialysée, diluée, prête à se perdre dans la masse liquide, sans traits ni langage articulé. Tout passage (de vie comme de concept) est cata-agorial, tumulte d'un vrac du choir, désordre machiavélien de foules débouchant brusquement en criant, hors des rues et quartiers segmentaires, au lieu public, manifestant ce que révolution veut dire, ou plutôt, en termes sartriens, ce que « fusion » veut crier [11], ce qu'océan hurle : le hasard. Impossibilité de faire converger les trajectoires, impossibilité de les paralléliser, impossibilité de les réversibiliser, par retour au départ ou achèvement dans l'essence, le type, la formule, quelque Un qu'on voudra. L'informel dérapant pousse au monstrueux, donc à toute *Sammlung* heideggerienne ou pseudo-marxienne décidément impossible :

---

2. **Cf.** La croissance, **R. Laffont, Sciences, 1970, le ch. 8.**
3. **J. Verne, ibid.**
4. **Euripide,** Médée, **v. 130.**
5. **Kafka,** La métamorphose, **Livre de Poche, pp. 17 et 19.**
6. **Kafka,** La métamorphose, **Livre de Poche, p. 25.**
7. **Kafka,** La métamorphose, **Livre de Poche, p. 23.**
8. **J. Piaget,** La genèse de l'idée de hasard chez l'enfant, **P.U.F., 1951.**
9. **M. Heidegger, p. 61 s.q.q. du** Nietzsche II.
10. **J. Verne,** L'ile mystérieuse, **début.**
11. **Sartre,** Critique de la raison dialectique, **1960, Tome 1, p. 391 s.q.q.**

on ne peut plus « rassembler », ni équipes, ni marchandises. L'agora est tombée : « agoracatie ». Il faut donc passer d'un concept à un autre, en renforçant la chute. Donc, on ne rattrape pas l'informel par le bruit et le bruit par le mélange, on approfondit l'impossible. On perd la raison, c'est-à-dire les modèles et les décisions, les échelles et les prévalences, il n'est pas question de faire passer un monde possible à l'être sur fond d'orgue continu, mais de dé-faire le monde d'un ego désemparé, sur le mode de la discrétion, de la séparation absolue, le plus Soi devenant dans l'instant le plus ça.

Ainsi l'aérostat du naufrage, inmaîtrisable, emporté Dieu ne sait même pas où !, fait poche, rebondit sur le lèchevague vorace de la mer et capote à terre, au sable à temps, « obliquement » [12]. La chute existentielle est à perte : cinq (plus un chien) donne, pour finir, quatre. Manque un, un en moins, l'inverse de « un de trop ». Au littoral de salut, on apprend qu'exister est passage à la rareté, non par simple comptage arithmétique, mais par deuil. La mort évitée enfante pénurie, la mort paie la vie en absence, détresse. Ce qui est « en moins », c'est l'ingénieur, le possible de savoir et de faire, de discerner terre et avenir, île ou continent, espoir ou suicide. L'existence, c'est la chute. Mais cette terre, comment la nommer ? Comment relier ce sol à l'univers ? Quels sont ses possibles, internes, externes ? Son site, son être ? Nous savons ce qui a été perdu dans la chute, malgré le récit, malgré la mémoire, malgré les questions : un ingénieur, c'est-à-dire le Savoir, le pur produit de la *mathesis* occidentale, le ce-sans-quoi ni l'être, ni l'essence, ni le concept (toute la « Logique » hegelienne) ne sont du possible, du réel déterminé, compris, conquis. On ne pourra alors ni qualifier, ni quantifier, ni définir, ni rationaliser, ni ontologiser, ni apophantiser : nous serons sans Idée. Cette boule de gaz entre foudre et mer, poussée au littoral inconnu, sauvant à perte pour l'angoisse et le rare, quel est son sens ? Elle repart, sitôt délestée. Absence du gaz primitif, absence de l'ingénieur mathésique, perdus en sens inverse, l'un en avant, l'autre en arrière, tout le récit prenant lieu entre ces deux chemins, régression vers plus d'être ou progression vers plus de monde, remontée nostalgique vers le point gazeux, plasmatique de tout étant, ou descente, après chute, vers la réalisation insulaire (car, finalement, cette terre est une île perdue), tout imaginaire banni et toute volonté tendue dans le corridor invisible de la survie. L'île de l'existence, il faut y choir, assumer donc le dérapage informel, bruyant et désordonné, et une fois là, au rivage, orienter le chemin à travers la logique hegelienne des panoramas catégoriaux : de l'existence vers l'essence et vers l'être (Pascal, Kierkegaard, Heidegger), ou bien de l'existence vers la Chose, la rationalité, l'Idée-monde, l'histoire (chute relancée) ? Et tout en arrière de ces allées et venues, un « esprit sombre » [13] questionne, non pas sur ou dans le panorama, la motricité régressive ou progressive, la remontée à l'être ou la descente vers la praxis du monde : gaz ou génie, même panneau (au sens aérostatique) à « ouvrir », pour tomber plus fort, plus bas, plus sec, au-delà de l'être jusqu'ici atteint, d'un être délié, profusionnel, non visible (le réel épicurien), par-delà l'hyper-agonie actuelle des « désirants » et des « intenses », jusque dans le secret des « fluents » (Deleuze, Lyotard, Serres). L'île sautera, et Ceylan défiera la Logique, tout granit archipélisé. La *mathesis* occidentale, déjà reprise par une première agonalité existentielle (chute et chemin), jettera son cri terminal [14] dans une deuxième agonalité qualitative. Mais la maladie doit mourir, sinon elle s'éternise. Et tout monde perdu, pour reprendre les catégories de Schiller, s'il a ses sentimentaux obligatoires, comporte, outre le regret et la colère, l'élégie (Pascal, Kierkegaard et Heidegger) et la satire (Sartre), non seulement l'espoir, mais aussi l'effectivité topique *(entautha-nun)* de l'idylle informelle, bruyante et aléatoire. Mathesis, existence, qualité marquent les trois époques hespériques. Chacune demande plus et autre chose que chaque époque antérieure, et fait toujours plus sortir du chemin « idéologique », au sens sartrien du terme [15]. On peut donc parler littéralement d'un « verrou hegelien », qui bloque les dérives les plus audacieuses, le panorama formant paroi ou auto-route à sens défini, au long duquel on peut aller et venir, à condition de n'en pas sortir. La pensée existentielle inscrit sa quête dans la « *Logique* » de Hegel, qu'elle soit connue ou inconsciente. La démarche qualitative actuelle y persiste, tout en centrant la foreuse sur un moment aussi en amont que possible (le désir, la bande, le flux). Seule, semble-t-il, la pensée sartrienne assume l'investissement ironique de la logique hegelienne, la conquête des mondes réels, foncièrement progressive. Elle fuit toute schize, toute ek-stase au profit de la praxis, ou volonté d'être-au-monde. A priori une agora est nécessaire, au moins pour s'y battre, il faut le groupe à unité et structure relativement savante, sans femme explicite au centre, comme dans le récit de J. Verne (mais la femme, la mère, c'est l'île kleinienne elle-même), pour une action non rêvée, non exvaguée, mais sur fond de rareté et d'impossible dans une ambiance d'hostilité, de mystère et de finalité aléatoire. A travers énigmes, pièges, déceptions, espoirs, la marche au monde, le faire-monde se réalisera. On récupérera le ballon, son enveloppe précieuse, on y taillera des chemises, on travaillera la Chose, sa matière et sa forme, on prendra une vue générale de l'île, on la dessinera au plus près dans sa phénoménalité, on rejoindra la « réalité », système (thème liant) de rapports, « unité devenue

---

12. **J. Verne, ibid.**
13. **Mot de Hegel,** Phénoménologie de l'esprit, **trad. Aubier, 1939, II, 121.**
14. **Voir Arthur Janov,** Le cri primal, **Flammarion, 1975.**
15. **Sartre,** Critique de la raison dialectique, **p. 18.**

immédiate de l'essence et de l'existence [16] » (Hegel), terrain, action, groupement, afin de promouvoir pratiquement une nouvelle rationalité, non plus analytique (comme si aucune chute, ni déréliction n'avaient eu lieu), mais dialectique, « en cours », l'île portant détresse et salut simultanément, une sorte d'Australie paradoxale.

2. *La fureur de la* mathesis

Cependant, sur une autre île (mais n'est-ce pas aussi la même ?), le « *Killdozer* » de Sturgeon [17] fait des siennes. Il révèle le sous-sol de l'île, la monstruosité folle d'une histoire archaïque, qui se continue dans l'instant même où les engins promettent des pistes de facilitation. La technologie réalise dans des mains de métal les structures de la dialectique, laquelle, de son côté, formalise la prise opérationnelle du monde. La main PERCUTE, DEPLACE, PREND, du poing, des doigts, de la paume. L'engin frappe, écarte, saisit. La dialectique pose, oppose, synthétise. Ce que cherche la philosophie à travers son projet de science universelle, de Platon à Husserl, de Thalès à Riemann, de la cosmologie élémentaire à la doctrine de la multiplicité, c'est cette piste dans l'île, la possibilité de transit aisé, de continuité sans peine, comme si l'île était sans histoire, sans contingence, sans faille. Mais le bulldozer fou lève des puissances et des énigmes, il frappe d'échec le projet de prise du monde par la terreur et le froid à parfum d'ozone. Le continu n'est qu'un songe, vouloir, un besoin de se rassurer. La *mathesis* ne concerne plus une historiographie calme et éthérée, mais des chroniques de feu et de sang, des actes de naissance et des spasmes respiratoires irrépressibles. Même quand Heidegger récapitule l'envoi de la métaphysique comme destin de violence et de déracinement pour une technique d'arraisonnement du monde, on mélange Nietzsche et Bergson, la découverte de la projection falsificatrice et celle de l'intelligence mécanisante (engin, langage, concept). C'est du kantisme d'atelier. Les activités à priori de la pensée se changent en appareils à affirmation de puissance, en art perspectiviste, et de là en assimilation techno-scientifique éléatique, dont Bergson trouve le modèle matériel dans le cinématographe naissant. L'oubli de la différence ontologique n'a pas été seulement perte du sens de l'être, mais peut-être aussi effondrement même de l'être, catastrophe totale. Le sens de quelque chose à la fois éclaire sa perte, mais aussi qu'il y en a un fondement. L'intentionnalité conserve à la subjectivité toujours un « quelque chose », qui ne prend jamais l'allure épouvantable du « quelque chose » déterré par le bulldozer de Sturgeon. Là conscience, objet et rapport éclatent, frappe, déplacement, prise cessent, la colonne vertébrale est brisée. Il faut aller au-delà d'un simple avatar quiétiste de l'être. La *mathesis* dans sa progression facilitante, formalisatrice et intégratrice, bouscule l'irénisme du spectateur et contraint les concepts à se charger de fureur et de bruit, d'informel et de hasard.

La *mathesis* a sa métaphore de base dans le cercle, la forme du réversible, du retour sur soi : identité absolue quand il y a repos, retour à soi dès que le mouvement s'impose. Toute l'histoire occidentale, au plan de la représentation, est là, et aussi celle de l'existence, comme concept et comme vécu. Mais, ce cercle est moins figure qu'opération, il s'agite dans l'espace du tableau et son tracé reste dynamique, actif et réactif. Son acte est cerclage, sa réaction circulation. L'objectif consiste à introjecter tout l'extérieur, à ne rien laisser au-dehors, à tout clore, puis, si nécessaire, à homogénéiser le dedans, bloquant toute agönalité, toute guerre intestine, sauf à en assurer la pacification par la stratégie dialectique du temps réversibilisant. De Héraclite à Hegel, le Même, sans, avec, par l'Autre. Les démêlés successifs de la *mathesis* avec son propre désordre (violence d'exclusion, violence d'intégration), la « manœuvre » terrifiante de l'éviction, décentration, enchainement et vivification, scandent la véritable histoire du continent hespérique, à partir de quoi existence et pensée d'existence se définirent, s'héritèrent l'une l'autre, dans une sorte de trainée écholalique le long de la *mathesis* en cours. Il y a bien eu, pour reprendre le concept sartrien, « idéologie », réaction en dépendance, force empruntée et assistance quasi mutuelle de la *mathesis* à l'existence [18]. L'existentialisme est agonalité critique, contradiction passive-active d'une terreur dominante, Antée-isme insurmontable. Mais aussi demi-mesure, cri retenu, actualisation inachevée de toute la potentialité de l'histoire mathesique, chronique incomplète des âges du refoulement. Le maitre domine encore trop son rebelle.

Eviction des imaginaires, dès le début, chez les Présocratiques et Platon, par l'éjection de tous les opérables, les fantasmes iliadiques et odysséens, la fantaisie opératoire du mégarisme, du cynisme, de la sophistique gorgiaque, de la *skepsis* antique, obscurcissant pour des siècles des sources étonnantes de bruits et de dionysie. Les plages de la Troade et des îles d'Ulysse, la scène tragique grecque perdent leur topique d'incantation exploratoire, leur lieu de passage au non-lieu, à l'utopie géante du refoulé grec. Les cycles cosmiques des Présocratiques offrent la réversibilité actuelle, sauf les Abdérites, dont la

16. **Hegel,** Encyclopédie des sciences philosophiques, **p. 142.**
17. **Th. Sturgeon,** Killdozer, le viol cosmique, **J'ai lu, 1971.**
18. **Voir note 15.**

vision athroïstique de l'informel matériel et libre est comme masquée par la dominante circulaire de pensée du retour fatal, de la part des autres philosophes ioniens et siciliens. Et quand le cerclage devient, à l'époque tragique (Nietzsche se trompe, le présocratisme n'est pas tragique, le cercle effaçant d'office tout désordre et bruit), plus difficile parce que Cassandre délire à chaud sur le sol même de Mycènes et que Salamine passe directement en tragédie par dramaturge et/ou soldat interposé, la circulation se dilate, le cercle demande plus de négociation, la dialectique naît de cette échéance différée et demande un art spécial d'articulation de position, division et rangement, le tour de main platonicien. Le résultat en est une cité muette, sans écart technique, armée pour l'émeute ou l'invasion, mais sans pathos aucun, dirigée par des idéateurs globalisants et stasifiants, bloquant les jeux enfantins, leur créativité comme leur emportement, et réglant une fois pour toutes la bascule du temps.

Ce qui est ainsi perdu, c'est cette même existence grecque, dont Kierkegaard affirmait que tout philosophe grec la vivait en même temps qu'il la pensait [19], et dont Hegel, dialectisant activement au littoral oriental, côté grec, parvenait (coup de génie à suivre parallèlement à l'immense intuition schopenhauerienne du psophologique ontologique) [20] à entendre, avant Heidegger et plus que lui, la tressaillante acousmatique du destin, l'étonnante joie de la divination : « Car les Grecs se bornent à *prêter l'oreille* aux objets de la nature et les *pressentent*, se demandant en eux-mêmes quelle en est la signification... Cet étonnement et ce pressentiment sont ici les catégories fondamentales [21]. » L'exister grec, on le réveillera si Homère, en priorité, retrouve droit de cité, si les imaginaires rentrent en ville avec tous leurs fantasmes, leurs aléas et leurs bruits. A quelle condition une pensée peut-elle entendre le refoulé grec, donc prendre envers l'imaginaire existentiel une attitude positive et fidèle ? Jusqu'ici, seul un penseur méridional, sondant des sites intérieurs, entre cercles empédocléens et divination étrurienne, Jean-Baptiste Vico, étymologiste et mythologue démesuré, semble l'avoir su [22].

Décentration radicale, la *mathesis* poursuit son avancée occidentale, au-delà des violence inouïes de l'accumulation dite primitive du capital, « dans le sang et la boue », selon le mot de Marx, au-delà des rites froids de la fondation machiavélienne des Etats modernes, dont Burckhardt a montré la bâtardise, au-delà d'une machinerie de déracinement, d'obsession accumulante et d'amnésie profonde de toute histoire, travaillant des foules en concentrations et cloisonnements toujours plus subtils et plus impossibles, mutilant signes, orgasmes et deuils, esthétique, éthique et religion, sécrétant des agonaux de l'existence comme Pascal, coincés entre extase et folie, épines maso et « pleurs de joie ». Le doute hyperbolique a sens de vidange, d'introjection du tout, de schizophrénie d'intellect, mais surtout d'oubli de la furie shakespearienne des tueurs hallucinés, des rois d'inceste et de meurtre, justifiant le continu de leur domination par la raison des cercles et des affaires, la *mathesis* portative des secrétaires de la violence, « dont le lieu commun est la mort des pères [23]. » Où et comment des « chaînes de raison », un idéal de déductivité continue pourraient-ils, ici encore, faire entendre le refoulé du moderne, au moment même où Pascal gémit en langage intérieur et en invisible mémorial (cousu dans l'habit), découvrant l'ontologie réservée du crypte, précurseur du secret kierkegaardien ? La matière inerte cartésienne déploie sa diaphanie, elle est exhibée complètement en lumière, sans poche ni pli. Elle est à parcourir sans fin. Et tout ce qui a été basculé par-dessus bord, par hyperbolicité, ne revient dans les murs qu'en secret, en mystère, en silence. L'agonalité existentielle fuit la publicité, l'ouvert au dehors, qui est dissipation, divertissement, divagation. Le sujet pascalien bat des ailes dans des infinis en forme de gouffre, où la chute sans fond ne peut que se convertir en course errante, oublieuse, étourdissante de « pauvres enfants » ou de « rois sans royaume ».

Ce refoulé discret, pseudonymique, revient dans la *mathesis*, mais demande du temps. La chaîne s'allonge, les maillons cèdent, le sens échoue. L'enchaînement dynamique est souhaité, une activité qui enregistre les plaintes (très filtrées) et compose dans le différé dialectique un aménagement réussi. L'histoire devient l'objet prévalent d'une vision occidentale du monde qui ne peut plus se cacher à elle-même son déni d'existence. La *mathesis* ne peut se fonder et s'accroître que si elle élimine pathos, fantasme naïf, et affabulation ; en termes clairs : le mal, l'imagination, l'enfance et les mythes. Or, ces quatre démons agressent le cartésianisme, une fois mort son instigateur. Les objections fusent, les querelles s'amplifient, et quatre négociateurs surviennent pour l'oxygénation du moribond qu'on prolonge : Leibniz pour le problème du mal, Spinoza pour l'imaginaire et la communauté, Malebranche pour l'enfance, et Fontenelle pour situer les fables dans l'enfance des peuples et de la rationalité humaine. Opération de chirurgie, de greffe, d'essais de renaissance, d'innocentement, mais il faut reconfectionner toute la machine de la *mathesis* et inventer le mécanisme-clé : la dialectique hegelienne.

---

19. Post-scriptum, **Gallimard, 1949, pp. 206, 208, 221, 237, etc.**
20. Le monde comme volonté et comme représentation, **§§ 51 et 52.**
21. **Hegel,** Leçons sur la philosophie de l'histoire, **trad. Vrin, 1946, p. 212.**
22. **Cf. toute la** « Scienza Nuova » **(1744), trad. Nagel, 1953 et ma communication au Colloque franco-italien de philosophie, Nice 1976 (édit. C.N.D.P.).**
23. **Shakespeare,** Hamlet, **vers 103-104.**

On le voit, chaque étape de la science universelle a son type de refoulement et de refoulé, ainsi que son agonal de service, qui mène l'assaut au point atteint par la croissance du monstre rationnel et crypté. La dialectique hegelienne marie continu et discontinu, douleur et paix, mort et transit, au profit terminal du continu, l'essentiel étant le résultat, le cercle de cercles, dont Hegel parle dans son « Encyclopédie [24]. » Totalité et temps suffisent à eux deux à manœuvrer le destin révolutionnaire et instable, le change radical du monde pré-contemporain. La totalité a fonction de circonscription exacte des limites internes, de création d'une immanence sans présupposés, d'une métaphorique générale (cercle, tour, croissance, chemin de ronde) qui suggère qu'il n'y a que du dedans, et que l'exclus traditionnel (le poétique et le sophistique de Platon, l'espace et l'Etat cartésiens, etc.) reçoit un site calculé, un « moment » de réceptivité dans la filière du temps. La totalité hegelienne, c'est l'hyperbole cartésienne, non plus d'affrontement (cogito contre malin génie), mais de circulation (conscience se travaillant elle-même). Mais comme l'intégration réveille des agonalités indisciplinées et persistantes, la totalité se scinde et se profile, se médiatise et enchaine dans le temps la menace d'éclatement. Le temps chez Hegel a donc fonction de négoce et de synthèse, compromettant l'esprit sombre qui s'agitait au fond de la cité du savoir. La chaîne est réparée, on peut continuer, mais il convient que pathos, imaginaire, enfance et fabulation évacuent le forum de protestation pour les cérémonies suivantes. Le subjectif doit s'effacer, l'individu restituer sa vérité nulle, de « hareng dans un banc de harengs », selon l'expression de Kierkegaard. L'objectivation accompagne la totalisation temporelle, la liaison logique signale le gommage de l'excentricité subjective. A part la fonction de lien, que peut signifier un intervalle ? L'existentiel est devenu, par réaction, l'individualité intempestive, l'homme de rien, insignifiant, anti-historique par excellence. Il sera l'ami de dialecticiens de l'érotisme, orgasmera très politiquement (mariage et paternité) et, en secret, tendra le temps dans l'éternité du pathético-dialectique, en mémoire d'un homme-dieu crucifié, là-bas, au bout de la Méditerranée.

Admirable élasticité de la science universelle, qui absorbe tout cahot (chaos) par ses ressorts dernier modèle ! Destin funeste, néanmoins, puisque périodiquement le refoulé remonte, nausée désespérante ! Et il remonte, toujours plus écœurant, plus pénible à réingurgiter, donnant à l'agonalité de l'existence matière à s'approfondir. A l'éviction des imaginaires, à la décentration inertiale radicale, à l'enchainement dynamique des contradictoires, la *mathesis* ajoute son dernier art (stade suprême, apparemment) : la vivification de la forme, dont la phénoménologie husserlienne arrête la façon. Non seulement le secret lointain de toute l'histoire occidentale est dévoilé (la *mathesis universalis),* mais encore son *telos* confirmé et son tissu régénéré, par une machine sophistiquée, l'intentionalité. Husserl reprend la dualité hegelienne sujet-objet, conscience-monde, mais pour en constater l'indiscutable éclatement. La totalité s'est incarnée dans l'étant universel des sciences de la nature, dans le naturalisme, elle n'est plus immanence de fondation et d'unification, mais dispersion, cloisonnement, crise des sciences spécialisantes. Le naturalisme objective la vie et factualise l'idéalité. Quant à la temporalité hegelienne, Husserl la retrouve dans le relativisme, Hegel étant accusé nommément « d'un affaiblissement ou d'une falsification de l'exigence qui pousse à constituer une science philosophique rigoureuse [25] ». Le temps est compris comme pente de dérapage et d'oubli désinvolte des visions du monde, comme sceptique « dépassement » du texte et du *telos* de la vraie philosophie, une temporalité méhorragique. La Nature et l'Histoire ont donc aboli la Science universelle, la *mathesis universalis* et sa vitalité propre à l'intérieur d'une activité philosophique toujours recommencée. C'est donc d'une Logique qu'il doit être question, non pas de la Logique formelle, qui subit l'éclatement post-hegelien du sujet et de l'objet dans leur relation vive, en apophantique formelle et ontologie formelle, mais d'une Logique transcendentale qui réunisse à nouveau, et créativement la subjectivité et ses champs phénoménologiques. On ne comprendra qu'à demi le destin de l'existentialisme contemporain et même traditionnel (Pyrrhon, Pascal, Kierkegaard, etc.), si dans la phénoménologie husserlienne on néglige trop la centration logique, au profit à court terme d'un pur psycho-transcendantalisme. L'existence a rapport à la *mathesis*, capable d'ajointer Etre et Idée, en situant Existence à mi-chemin des Essences et de la Réalité, et capable, donc, de poser la question des chemins de traverse, de sortie ou d'effraction de la métaphysique occidentale. C'est la Logique transcendantale de Husserl qui a fourni à la *mathesis* ses ultimes espoirs de régénération et de continuation, bien que la pensée existentielle ait capté l'effort husserlien de subjectivation du formel et l'ait détourné vers la subjectivité révolutionnaire ou l'ek-stase de l'Etre.

L'intentionnalité fournit à la *mathesis* le champ et l'horlogerie nécessaire à sa réinstallation européenne. Toute conscience est conscience de quelque chose, veut dire la fondation, l'horizon, la constitution du sujet (et de l'inter-sujet) en train de faire la science universelle, dans une temporalité de pacte et de mémoire, comme lorsque la géométrie en est venue à sa naissance, pour une reprise permanente de sa décision créatrice. Fondation : il y a toujours un sol des constructions, un donné originaire qui

---

24. Voir note 16, § 15.
25. Husserl, La philosophie comme science rigoureuse, **trad. P.U.F., 1955, p. 56.**

traduit en réceptivité ineffaçable le départ des à priori, et d'où monte l'expérience, et la clarification des évidences, dans une circulation sujet-objet-fondation. Cercle vertical, cinglant l'Ego transcendantal des pieds à la tête, jetant au dehors (dans le champ transcendantal réduit) le « de » de la conscience de... et le ramenant sous soi, comme sol des « *Erfahrungen* ». Horizon : la conscience ne saisit pas le tout, l'évidence a son passé d'opacité, sa peine, son inachèvement, ses latéralités potentielles, son avenir illimité. La perspective toujours tournante est un paradigme possible de cet horizon phénoménologique. Cercle horizontal cernant l'Ego et omettant sans cesse pour lui le possible de sa propre Science, le confirmant avec patience dans le *telos* de l'éternité. Constitution : la subjectivité est foyer réel et idéal des significations, du sens d'être, donateur de sens, illuminateur irremplaçable du savoir et de la culture. Elle relie le champ à lui-même et au sujet, catalyseur significateur de l'être et du vrai, de l'essence et du sens. La constitution totalise les dépassements de la fondation et de l'horizon, du sol et de l'emportement, du stable et de la mobilité. Dans le nouveau cosmos du savoir, le sujet travaille constamment « à bord », balisant progressivement un ciel d'essences.

Non seulement à bord, mais « en cours », car la temporalité rabat les trois cercles intentionnels (vertical, horizontal et oblique) le long d'une ligne de flux, qui renie autant la fuite que l'attente, le deuil que la divination. Le temps n'est plus l'opposable de l'éternité logique, ni non plus l'indiscernable de l'éphémère. Il ne se détache plus comme cadre ou forme vide, homogène et statique. Il forme la machinerie sophistiquée d'une activité à la fois de nomadisme et de déposition, d'actualisation de pacte pour un mobile en déplacement, la responsabilité permanente d'une écriture originaire qu'on oralise, qu'on réveille continuellement. On ne peut taire plus longtemps la suggestion d'un modèle biblique, une arche d'alliance en déplacement au désert sans balises, mais jetant au sol et au ciel, vers l'arrière et l'avant, dans une constante actualité d'une mémoire et d'une promesse, l'alliance vivante d'un sujet présent et absent, d'une manifestation « en cours ».

Le formalisme serait donc vaincu, si le Présent Vivant parvenait à substituer à la Nature et à l'Histoire profanes une sorte d'Histoire sacrée du sujet transcendantal. Husserl a pensé pour rendre impossible toute ultime agonalité de l'existence, toute révolte séparée du sujet contre son propre champ, son propre sol, sa propre vitalité, pour finir (une bonne fois) la crise. Le devenir philosophique de Husserl l'a, au contraire, rendu contemporain du démarrage des ontologies négatives (Heidegger, 1927), du virage freudien de l'instinct de mort (1920), de la vérification des anticipations nietzschéennes sur les deux siècles prochains du nihilisme, etc. L'intentionnalité unifiante et dynamique s'est scindée en dimensions divergentes : Heidegger cherche le sens du fondement dans l'être sans raison, Merleau-Ponty, un temps, probabilise des silhouettes, dans l'univers quasi continu de la perception, avant de dériver vers le souci du fond, Sartre constitue le sujet libre dans sa créativité située, mélangeant élan bergsonien et finitude heideggerienne. Et la *mathesis*, ignorant l'intention husserlienne, la téléologie millénaire de la science universelle et fondée, s'excède en formalismes multiples, en codages, en axiomatiques, structures, ensembles, etc. La techno-structure réifie l'unidimensionnel de l'analytique d'un savoir coupé de l'existence, la « forme » est souveraine, ne laissant bientôt, face à sa « rigueur » étroite et rigide, que le tout ou rien de l'intensité maximale et/ou du bouillonnement des foules.

3. Chemins de retour ?

C'est encore d'une île, solitaire, rappelle Nietzsche [26], « que les bateliers grecs du temps de Tibère entendirent un jour partir... ce cri bouleversant : « Le Grand Pan est mort ! » Cri de fin de monde, en tout cas de fin d'oracle et de démonologie, selon Plutarque, quand la glossomanie, objective, des signes ou, inspirée, des transes s'éteint, et avec elle la puissance panique d'une syrinx créant dans les troupeaux, sur la route des marchands (Pan est fils d'Hermès) et dans les rangs de la guerre la malicieuse *athroïsis* des foules. L'existence sera panique ou ne sera pas. Ce concept est à comprendre, en profondeur, la mort du dieu-bouc figurant le chemin opposable à la mort du dieu-homme piégé au Golgotha. A comprendre ou plutôt, à entendre, selon le pressentiment étonnant de Hegel, rappelé plus haut. La signification essentiellement grecque et essentiellement acoustique de leur exister se condense, pour Hegel, dans la geste et les acouphènes de Pan. La mort du génie panique autorise le naître cerclant et regroupant de la *mathesis*, mais ce génie vivait dans l'informel de la débandade, le bruit acousmique du désir en sève et le hasard dialytique de la surprise du saut. En haut, bourdonnements, claquements, tintements, sifflements démolissent le ciel des formes nettes et des déductivités serrées, la main dansant sur la flûte. En bas, des pieds sautent du sol, bondissent, quittent la terre, l'aèrent, et la fluidifient en sueur d'amour. Oralité rabattant les idées au sol, tumescence dynamisant les sols en courses du désir, double orgasmicité tendue vers les affleurements au lieu rythmique et émetteur (la structure concentrique centrifuge de l'hémicycle du « *theatron* » nietzschéen) [27] de ce que, faute de mieux et pour l'instant, il faut

---

26. **Nietzsche,** La naissance de la tragédie, **trad. Gallimard, 1949, p. 59.**
27. **Nietzsche, ibid. p. 46.**

appeler des « images », des « visions ». La mort de Pan soutient la thèse de l'unique voie-voix : l'orgmachine, distante des idées et des faits, medium des signes et des deuils, de la rythmique du temps à la fois régressif et progressif, en fusion spasmée et génératrice, selon l'intuition de Vico. Le cercle est détruit par l'ironie et l'humour d'un transcendantal bifurqué, la syrinx trachéophonique du sort, entre esthétique et religion.

Cette herméneutique de l'imaginaire comme type d'être de l'exister prend son histoire dans la pensée existentielle, et dès la fondation cartésienne du moderne comme nouveau monde, horizontal, des hommes. Le cogito cartésien jette dehors le douteux et le factice, au nom d'un rejet de la nature donnée dans la perception précopernicienne et d'une histoire dont la coutume (l'être-devenu et habituel) ne vaut qu'une règle de conformité et de réserve. La dépolitisation et la dénaturation cartésiennes introduisent la voie révolutionnaire de l'immanence d'une pensée qui replie sur soi les pales de toutes les transcendances, la verticalité de la fascination et de la nécessité, de l'ange et de la matière, en considération de l'homme. Cette donnée cartésienne du domaine humaniste (les structures-clés de toute aire de questionnement et de rythmisation philosophiques, le champ médian de tout projet, mathesique ou existentiel) impose à l'imaginaire, si on l'entend bien, la fonction de « plan-fondamental » où fusionnent l'image du terrain et l'idée de raison, le schème du sol en tant qu'étendue droit devant soi — ou en arrière de soi, et le schème de l'auto-pilotage, de l'auto-gouvernement de l'homme seul et dans les ténèbres. C'est le mobile qui détient latitude et longitude de son propre déplacement.

La mort panique télescope et absorbe la mort chrétienne, en rendant celle-ci orgasmique, centrale et rythmique, imaginaire. C'est ce que signifie en profondeur le retrait de l'épistémologie euristique marxiste (L. Goldmann) sur le pascalisme, dans le but de restituer à la dialectique sa double tension de rabattement et de productivité, d'atterrissage et de *vibrato*, sa double opposition à la fascination stalinienne et à l'inertialisation engelsienne. Une greffe de tragique sur et dans la *mathesis* des ensembles, des structures, des tout formels, c'est un début de panique, mais il faut encore un dieu mort, une mémoire et un secret. Le manque dans l'exégèse des pensées existentielles (Pascal, Kierkegaard, etc.) provient de l'exhibition et de l'exploitation des dialecticités agiles du premier ordre (panique de l'esthétique et de l'éthique), dans l'oubli ingrat du fondement : le second ordre d'où tout naît, la tragédie intérieure, l'agonie dissimulée, la collision dans le langage ou la pratique (Bible chiffrée pour Pascal, pseudonymie et double vie pour Kierkegaard) du caché et du manifeste, le mélange furieux (faisant mourir jeune) du signe et du deuil, la conviction approchée du dieu mort dans une île solitaire ou du dieu mort absent de son tombeau. L'imaginaire n'est plus un monde à condamner (comme lieu de lancement des évasions ou des déréalisations), mais l'organe même de la critique de la nature et de l'histoire, au profit d'une théophanie qui doit avorter.

La nature fournira, dit Pascal, dans l'infinité de sa puissance, dans le grand ou le petit, afin que l'imagination s'abatte au sol, vaincue dans sa poursuite des deux infinis. Vaincue, mais non réduite. L'imagination crée le pourchas cosmique, et rend possible l'éventration du site minable de l'*Umwelt* et de son *oikonomie*. Elle fatigue, et s'épuise, mais la nature reste l'imaginable absolu, si l'éternité même était donnée à l'imagination. Absolu et éternité que l'intériorité découvre dans la mise du pari ou de la mémoire du Dieu crucifié. L'imaginaire dans le cosmos, dans le vide du lieu (il n'y a plus de fond ni dans un sens ni dans l'autre), pratique le sublime mathématique défini par Kant, le galop dans le quantum à perte de vue, dans le domaine de l'extension pure, mais il insère aussi le sublime dynamique comme tension de puissance dans le questionnement et dans la stylistique de la secousse où il faut bousculer l'homme et ses cadres topiques. La nature fournit, l'imagination abandonne, quitte la table des jeux, surprend la potentialité immense, la tumescence étonnante du sexe cosmique. La nature fait de toute esthétique figurative et formelle (art d'espace ou art de kinésie, toposcopique ou chronoscopique) un échec de l'imagination du lieu, un déni de l'errance inépuisable, un oubli des bonds de Pan vivant. La quantité à profusion, l'image tourbillonnante des milliards galactiques est l'imaginaire même, la possibilité du décollage, du *take off* de l'orgmachine toute vibrante. L'incompréhensible de l'homme, crié par Pascal, c'est l'impréhensible d'une *Physis* de l'immense, là-bas dans les profondeurs de la nuit, mais ici dans les spasmes dialectiques de l'abaissement et de l'élévation, sorte de barattage crypto-dialectique, plus décomposé que la rotatrice de Lyotard [28]. Nature : aire indéfinie de jets de sorts où l'imaginaire mène et bat l'imagination. Elle est jeu, pour son aléatoire, mais aussi son informel et sa bruyance foncière, médiane génératrice entre la fixité des modèles conceptuels et la pauvreté des facticités empiriques, école d'une nouvelle éducation esthétique, déjà souhaitée par le kantien Schiller [29].

L'imaginaire déréalisera aussi les Etats, dans leur double grimace de l'emblématique et du divertissement, la simagrée du frontal et du cursif, la tendance à importer une forme de la Nature dans la

---

28 **J.-F. Lyotard,** Economie libidinale, **1974, p. 24.**
29. **Schiller,** Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme **(1795), surtout la lettre 14.**

Cité. Pascal demande qu'on imagine l'Etat, au-delà des paraîtres et des affaires : qu'on imagine, c'est-à-dire qu'on y voit le vide galactique, à la fois la potentialité d'une quantité aussi grande qu'on voudra de cités possibles ou de cités lointaines (d'une ethnographie chinoise ou colombienne toute fraiche révolutionnairement et non structuralement exploitée) et le manque de fond de la cité présente, exhibée là face à nous ou dans son profil affairé. Le politique est monstration, manteau, décor, blasonnage indécent et pillé, imagination de la force, imaginaire du pouvoir, simulacre du simultané des cours, des assemblées, des rassemblements sous l'Un. La domination consiste en occupation (fascination) de front, en offertoire public, entre le Credo et le Sanctus. Et dès que la convocation cesse, l'affaire asymétrise les trajectoires dans le sens de la plus folle cavalcade, des négoces comme des loisirs. Le temps est à son tour gangrené par le vide consommatoire, on y perçoit des galaxies d'êtres et de biens, de signes déracinés et d'articles désarticulés, de consortiums et de mammouths. Mais cette « immense accumulation » de foules et de marchandises *(ungeheuere Sammlung)* est à parcourir, elle est transit interminable, fiabilité de remplacement programmé, recommencement incessant, hémorragie socio-motrice, saignée à mort lente qui ferait souhaiter la mort, « et c'est la maladie mortelle [30] ».

Dans le repli de l'*Ego* sur soi, hors monde et hors monde cité, au point de rencontre des deux vides, excentrique et circulaire, l'existence doit encore imaginer sa propre définition et sa propre mémoire, l'absolu et l'éternité pour un être du temps et de l'espace dramatiquement assumés dans leur néantisation. Il y a, il doit y avoir un ailleurs et un autrement, un lieu et un temps autre, ici maintenant, pour le Même, l'identité du vide. Pascal, comme Kierkegaard, ayant réduit esthétique et éthique, espace et cité, construit un transcendantal vertical de la face de Dieu, une ultime explication avec l'identité du plein, l'être-individu, un Toi universel, im-monde et in-civil, intrus-exclus intra-mondain, un dernier débat intérieur, à titre privé (la doublure d'un habit) avec le crypte du Dieu-mort, un suprême langage du cri et du silence, une herméneutique de la glossomanie tragique. Le mérite de L. Goldmann est d'avoir, pour comprendre, littéralement déduit d'un Port-Royal du siècle (Arnauld, Nicole, etc.) la double mise, mystique et tragique, de l'enjeu janséniste. Pascal découpe le site tragique du minimal humaniste (le plan fondamental) dans l'intervalle du monde et du retrait, de la Sorbonne et de l'Abbaye entre la cité et le Dieu actuel, entre l'état de choses et l'absolu hors-temps. La position tragique du refus intra-mondain du monde est l'appellation conforme d'un imaginaire orgmachiné dans l'entre-deux du temps et de l'éternité, de l'espace et de l'ici. Entre le départ barcosien et la participation arnaldienne, le pascalisme réunifie (ce que Goldmann intentionnait ?) imaginaire et dialectique, fantasme et praxis. Quoi qu'il en soit, le Dieu mort fait entendre sa mémoire en agonie, son rapport au temps, donc à des indices « aveuglants », au double sens du terme, tellement clairs qu'ils restent non-vus, des « signes » terriblement aléatoires dans leur saisie et leur communication. L'existence n'est pas seulement, par marxisme euristique ouvert, jeu d'oppositions sur place, décentration moderne et déréalisation institutionnelle, de quoi faire patienter les prédialecticiens sans connaissance de Marx ou de Lukacs, mais aussi et surtout mémorial contradictoire du Dieu mort et interprétation de « signes » déroutants. L'existence, même référée à la religion, a signification pratique et théorique pour l'homme d'occupation pertinente, mais instable, du plan médian entre signes et deuil, entre langage et mort du Dieu, là où le crypte (caché du Dieu, caché de l'événement archétypal, caché de la parole intérieure, caché du texte dans l'habit) se triture en bredouillage sous-entendu, en acousmie définitive.

Même conclusion, pour Kierkegaard, qui, « poète du religieux », ironiste contre et par l'esthétique, humoriste contre et par l'éthique, risque de subir l'amputation de l'essentiel de son sens, d'abord par lecture partielle, ensuite par objectif d'alignement. Même recherche, chez lui, d'un type transcendant de transcendantal, par décentration absolue du relatif et recentration relative sur l'absolu. Même tragédie d'une immanence à la fois assumée et éclatée, veilleur de Copenhague, double vie, loustic douloureux, dialecticien de la cabriole, encore un que Nietzsche reprocherait sans doute au christianisme bousilleur de génies ! Comme il a compris l'esthétique, l'imaginaire de la vie, l'érotisme profusionnel, mais cursif ! La stase de la routine, l'absence d'appel propulse, dans l'écho diapsalmatique d'une musique de rue, le désir infini sur les voies aléatoires de la rencontre et de la séduction. Le sein et le ventre des filles pourront orgasmer en attente du flux décidant d'un mâle qui ne fait qu'imaginer des ruts orientaux et que pratiquer l'art scheherazadien de l'emboitement, pour différer et spéculariser. L'essentiel semble de faire de belles vues, de stratégiser sans référentiel, d'improviser, soit par naïveté du désir, la femme ressentant le substantiel inconscient de Don Juan (amorce par contact), soit par calcul sur plans, lunette et observatoire, la femme répondant immédiatement (sans médiation) au traquenard du séducteur. Car Don Juan n'est pas le Séducteur, insiste Kierkegaard, mais l'un ou l'autre déréalise l'esthétique et jette l'érotisme dans la course du possible. L'orgasme n'aura jamais été au fond qu'imaginé. L'attrait de l'esthétique (comme terrain d'étude et comme stade recommandé de dialectique) repose sur la possibilité de dénaturer la matière naturelle du sexe, ce que la vision romantique décrétait être la seule vraie

---

30. **Kierkegaard,** Traité du désespoir, **trad. Gallimard, p. 56.**

matière, et non pas celle de l'inerte et du travail, de la praxis et des affaires de la cité. L'érotique kierkegaardienne a même rôle que les infinis pascaliens. Il faut déraciner sexe et désir de leur réification physique (le sexe reproducteur) et rabattre les signes de l'appel et de la rencontre au plan de la communication immanente de la « séduction », sorte de temporalisation totalisante faisant vibrer des reflets du tout.

Le stade éthique kierkegaardien met en place, et dans une continuation parfaite du schéma hélicoïdal de Vico, l'étonnante et féconde catégorie de l'orgasme politique. Kierkegaard voit bien ce qui remplit le lieu de l'agora : le public par essence est la reproduction ensemble de la puissance du sexe, le cerclage temporel de la domestication de la *Physis* comme infinité profusionnelle, l'économie « à demeure » du pouvoir de continuer. Kierkegaard reprend le thème platonicien de l'immortalité par prolongation politique, le bourgeois désirant se poursuivre dans sa chair et ses biens, son nom et ses emblèmes. La cité cherche du temps, par répétition et continuation, le ventre de la mère et la langue du père (clinique et école) tentant la fin de la mort, l'imaginaire d'une histoire dont tout dieu mort est exclu, d'un naître et d'un mourir sans fin, d'un perpétuel mouvement. Un divorce pousse la pensée kierkegaardienne contre et pour l'éthique. Le stade éthique (la cité à reproduction simple ou élargie, circulaire ou spirale) est déjà occupé par le bourgeois qui sécrète l'enceinte des ventres et celle des cités, la perpétuation du corps et l'héritage du nom. Ce stade devrait parfaire l'être de l'homme, à un point de vue existentiel en équilibre, si même il faut préalablement nettoyer la place, y faire le vide ontologique ou révolutionnaire. L'éthique occupe la médiane des niveaux, entre ciel et terre, absolu et irréalité, esthétique et religion. Là est l'être de l'homme, son être-le-là. De là part et diffuse, en amont ou en aval, la question de l'être et du sens, la différence ontologique ou la révolution, Heidegger ou Sartre. Mais Kierkegaard enfante une mémoire plus longue que celle de l'Occident, plus loin que l'Ionie et que Thalès, une légende prophétique vieille comme le monde, qui parle d'Adam et d'Abraham, de péché et de croix, d'une temporalité dont le signe de présence dans l'heure profane est l'angoisse, le pathético-dialectique, bien au-delà même du désespoir de l'éthique. Aucune cité positive n'est universelle, paradoxale, il n'y a jamais jusqu'ici que tentative de produire l'absolu par du relatif et l'éternité par le temps. La domestication de l'orgasme, le coït sur l'agora assurent, certes, des dominations, mais l'orgueil n'enfantera dans sa propre histoire, que la terreur et la finitude, les Hiroshima de la déception nihiliste.

C'est ceci qui explique l'occupation décentrante et décentrée du religieux par l'existentialisme pascalien et kierkegaardien, dont la signification à la fois imaginaire et paradoxale a été bien soulignée par Ernst Bloch. Le religieux existentiel a sens d'humanisme minimal et d'énergie de déni. Comme *topos*, il sort de l'immanence, mais comme dynamique, il y rentre, sur un mode exacerbant. On retrouve alors le refus intra-mondain du monde dans la joute humoristique du scandale et du secret, du masque et de l'affiche. Dans « *L'Ame et les Formes* »[31], Lukacs limite à sa façon la portée de la gestique de Kierkegaard, mais un lukacsien retrouverait du tragique « pré-dialectique » dans les scepticités savantes de la stylistique, de la logique et de la pseudonymie kierkegaadienne. Preuve que, même au stade du religieux, le transcendantal vertical élu par une pensée chrétienne de l'existence a fonction tensionnelle à l'intérieur d'un champ d'immanence travaillé par ses rabattements et ses repliements sur la question de l'homme et de ses antinomies. L'absolu n'a pas de lieu dans la nature ou la cité, l'érotisme ou la domestication, hantés par la seule relativité des reflets et des persistances. Il faut donc décentrer absolument le relatif, lui faire perdre pied, par croc-en-jambe au séducteur sur le lieu même du rendez-vous, et par dynamitage de la boutique du bourgeois. Mais il faut aussi, par désespoir méta-éthique, recentrer relativement sur l'absolu, sur le Dieu mort, en excitant dans le temps humain l'éclair instantané de l'éternité et en réveillant dans la mémoire profonde (à l'échelle de l'espèce comme sexe défait) les linéaments d'une histoire sacrée, traverse muette des annales criées et des ruts profanés, car « sans le péché point de sexualité, et sans sexualité point d'histoire[32] ».

Il suffit que la cité profane (la société civile) perde la face et le front, pour que la pensée de l'existence récupère sans tarder le plan médian du transcendantal humain. C'est la signification cartésienne de l'humanisme minimal immanent dans la pensée de Heidegger comme de Sartre. C'est le sens philosophique pertinent (politique et idéologique) de leur athéisme, mais tout autant de leur refus du naturalisme. L'occupation de l'éthique par l'existence, comme lieu normal de questionnement et de déroute, signale qu'on assume la décentration moderne du sujet dans l'univers illimité et le désespoir des signes du transcendant. Le Dieu mort, s'il en faut un, ne peut être que panique (ontologique ou idéologique). Il doit appeler à l'horizontale, du fond de l'imaginaire ici confondu avec la nécessité ou d'une rencontre avec l'être par l'herméneutique ou d'une production totalisante par *praxis* constamment contre-praxisée. La querelle de l'humanisme n'est donc pas première, dans l'historiographie existentaliste. Le centre avoué des questions est de toute façon l'homme, comme terrain d'implication et de dépasse-

---

31. **G. Lukacs,** L'âme et les formes, **trad. Gallimard, 1974, p. 51 et s.q.q.**
32. **Kierkegaard,** Le concept de l'angoisse, **trad. Gallimard, p. 72.**

ment simultanés, ce que voulait dire le transcendantal vertical de Pascal ou de Kierkegaard. L'aboutissement de ces deux penseurs dans une antinomique du crypte ou dans une pratique humoriste du pseudonyme, montre que le religieux avait sens de difficulté : le plan éthique du transcendantal horizontal était occupé par une cité d'orgueil et de puissance, dont les profils et les façades défiaient les Cassandre. Toute transcendantalité ne pouvait donc que se jeter dans les restes occultés d'une légende officielle : le christianisme et son secret. En progressant de Descartes à Kant, Heidegger rendit possible la reformulation des questions. Le problème de l'humanisme pouvait devenir autre chose : à admettre le plan médian d'un transcendantal immanent, et à constater l'effondrement des cités d'occupation de l'étant, quel chemin prendre dans la pensée d'existence ? Qu'on le veuille ou non, la dimension cartésienne disparaît stratégiquement au profit de la problématique kantienne, dont l'actualité philosophique est indiscutable, tout autant, désormais que celle du concept de « critique ».

On ne peut que relire Kant, ou relire Heidegger lisant Kant, pour pressentir où est la clé du débat, à savoir le sens de l'imaginaire [33]. Le kantisme ne se réduit pas au clivage de la théorie et de la pratique, chacune dans leur région d'être, ni, dans le domaine de la théorie, à l'activité dominante de la connaissance (gnoséologie), ni dans la relation théorétique à la séparation, chacun de leur côté, du sujet et de l'objet (entendement et sensibilité), sans révéler le « comment » de l'unité ou de la liaison. Grand et immense mérite de Schelling qui, dès 1795, et surtout dans son « *Système de l'idéalisme transcendantal* » (1800) [34], expose nettement la question dominante de l'immanence transcendantale, la possibilité de dériver à partir du même point dans deux directions opposées, vers l'être ou vers le produire, vers la lumière ou vers le regard, la philosophie se rapprochant de toute façon, dans un cas comme dans l'autre, de l'imagination. Ce n'est que maintenant, dans la discorde sur quelle voie en amont ou en aval, sur la même horizontalité, que prend signification la querelle intra-kantienne de l'humanisme : l'être est-il le but d'un chemin de retour ou au contraire le point d'arrachement d'un sort que l'homme se fait dans la contradiction ? Etre ou homme ? Retour ou progression ?

Un kantisme de la rationalité pure théorique, renforcé d'ailleurs par des aspects tragiques d'une éthique d'échec et de métempsychose morale (postulat de l'immortalité et d'un Dieu mécanicien des apories souffertes par le juste) conduit à deux résultats connexes, mais non superposables : d'une part, tout *construct* formel renvoie à une expérience possible (schème pré-husserlien de l'intentionnalité), tout être est au-monde *(In der Welt Sein)* ; d'autre part, le fond de la relation théorique est réceptivité d'un X incalculable et inexprimable, ce que Kant nommait « l'objet transcendantal ». Le statut de la théorie, en fait le statut de l'être du théorique, dont on ne peut désimpliquer celui du théoriseur (l'existant), est d'accueil originaire. Toutes les figures de sa maîtrise et de son ordre en façade et en profil (l'espace-temps d'une cité positive) reçoivent être et vie du non-figurable. L'essentiel est moins l'impossibilité de déterminer l'X, que d'en dire continûment la réception. Panique d'inspiration, emprise intérieure du don originaire sur la théorie, dieu mort se réveillant dans la lumière, théophanie de l'aube, du moment où la barque du soleil émerge du fleuve, offerte encore à nouveau à l'appel des hommes et des vivants, le transcendantal heideggerien veut dire le branchement immanent de l'absolu donné dans le relatif de l'homme, en quête du dieu perdu. L'être est ce dieu perdu, ce monde oublié, qualifié d'avant le règne de la *mathesis*, dont les cerclages ont installé, certes, l'immanence, mais disloqué la mémoire du dieu ancien de l'île sonore. Le chemin vers l'objet, soudain, déboule sur l'autre voie-voix : la montée donatrice de l'être dans l'apparition solaire. Les mains égyptiennes se lèvent dans l'aube comme le soleil se dessine sur la paroi du temple, tous ses rayons terminés en mains donnantes. Heidegger : culte de Râ, mais il y a les hiéroglyphes.

Car la lumière tombe dans le lieu osirien, à peine quitté du sommeil et de la nuit. Les signes se chiffrent, l'herméneutique devient la tâche. Face cachée, face éclairée : l'ambiguïté découpe l'éternité dans le temps, l'absolu dans la finitude, le sens dans l'interprétation. Au fur et à mesure que le soleil monte au ciel, dans une course mesurée, la nuit recule, l'oubli de l'être déploie son histoire osirienne, ses étapes de la nuit (être et devenir, être et apparence, être et pensée, être et devoir). A un cheminement patient sous la lumière commençante au niveau de la pensée, de la poésie et de la mystique (Présocratiques, Hölderlin, Angelus Silesius, etc.), répondra chez Heidegger la tractation agonale de l'histoire de l'être, la destruction de la métaphysique (de la *mathesis* qui oublie l'être). Il faudra, pour chaque mot, pour chaque concept, pour chaque image, trier le jour et la nuit, le lumineux et l'occultant, le métaphysique et l'ontologique. Accuser Heidegger au plan du démêlage du langage ou de l'interprétation des pensées, c'est pressentir en aveugle que le temps de l'imaginaire est venu, non pas de l'arbitraire, mais du risque et de l'implication du sujet dans le devenir du signe, du décrypteur dans le jeu du chiffre. L'intelligible engage son propre faire. L'homme philosophant parle d'une terre centrale, médiane, d'une « méditerranée » des significations, il est être de divination, s'étonnant et pressentant des retours immenses, il est aussi

---

33. **Cf. le texte capital de Heidegger,** Kant et le problème de la métaphysique, **trad. Gallimard, 1953.**
34. **Schelling,** Essais, **trad. Aubier, 1946, p. 123 s.q.q.**

homme de la mémoire, celle de l'être qui, au travers de ses phases d'occultation croissante, prépare aussi son aube, son aurore égyptienne. Le signe sculpté dans la pierre fait ombre en même temps que signe. Il évoque, de toute façon, une archive bavarde et muette, la relation lointaine du proche, la proximité du tout à fait absent.

Le point de rupture avec l'ontologie de Heidegger provient, dans le sartrisme, du plus haut, juste à l'endroit où, frappant la *mathesis* et son extension technique en plein cœur, Heidegger pose la question du sens de l'être, donc la question de la mort. Que peut-on opposer à la cité formelle devenue enfer ? Quoi, contre tout code ? L'accumulation aggrave la réification, les mégapoles descendent sans peur la logique de Hegel et s'installent en monde anonyme et violent. Le tableau bergsonien des antinomies de l'intelligence et de l'intuition, du technicien et de l'artiste, de la fourmi et du héros, etc., visait un univers logico-pratique encore de surface, susceptible d'une contestation qualitative intimiste, d'une introspection sans débordement externe. La généralité, voilà le crime majeur selon Bergson, dans la technique morcelante et inertialisante, dans le langage qui découpe et abstrait, dans le concept qui induit et stasifie, dans la cité qui se mécanise et s'insectifie. Et face à cette homogénéité d'ennui, la qualité, c'est-à-dire le dynamisme, l'élan, l'ouverture. Une joie réelle envahit la métaphorique bergsonienne, l'extase d'une créativité sans programme, d'une prise du monde dans la surprise du toujours nouveau, l'idylle d'une thèse qui a réussi à éjecter toute contradiction, d'un oui avec force, d'un instinct qui parvient à se retrouver au-delà de l'intelligence. La vie refait alliance avec la durée, dans l'homme sauvé de la matière et de la techno-science. C'est cette antinomie qui se poursuit, mais négativement, chez Heidegger. La mort constitue ainsi la face dépressive, mélancolique de la cité des puissances. La mort est le seul opposable à l'orgueil prométhéen, thème persistant de Heidegger, bien après « *Sein und Zeit* », puisque, dans « *Introduction à la métaphysique* » (1935), Heidegger commente, interprète Sophocle, le passage de son « *Antigone* », sur la mort, obstacle insurmontable des entreprises humaines [35], possibilité de sortie hors de l'étant, généralisé et violent, vers le sens de l'être. L'acceptation de la position antinomique de la solution à la *mathesis* technico-violente fait de la mort l'en-face unique, l'unique possible de la différence d'avec tout l'ontique. Que lui opposer, à cette cité des délires, à la ville-Chose ? Il n'y a qu'avec le retour à l'être, la disposition de la différence ontologique, cette fois ouverture de l'être et à l'être, que Heidegger peut tenter de reprendre l'ensemble des questions de la rationalité pratique, évincées par Bergson dans le cadre de sa condamnation de l'intelligence, du corps pratique et du langage porteur d'une charge d'intelligibilité immanente. On retrouve dans le texte heideggerien la méditation ontologique sur la technique, sur la communauté, sur le langage, etc., tout le volet antinomique en comparaison de quoi la vie bergsonienne constituait seule l'absolu. Mais l'ensemble de la rationalité pratique subit chez Heidegger le contrecoup du transit à la mystique solaire, la réceptivité gagne la *praxis* et la mute en réveil de la tradition pré-industrielle, en élégie de la main d'avant la différence noético-axiologique du moderne. L'*oikos* grec sert de paradigme, avant l'industrie. Bâtir, habiter, penser, le dernier terme, comme recueillement de l'être, influence les autres et l'homme agissant insère son faire dans l'être, son intervention dans l'assistance à l'éclosion d'une *Physis* anti-osirienne. Le ton théorétique de départ (la référence à la Raison pure kantienne) explique ce quiétisme généralisé de la pratique. Sartre renverse la donne, et practicise l'ensemble de l'existence. La Raison pratique est l'aire et la modalité des problèmes. Le transcendantal est forgé ici du côté du sujet, comme tâche, ainsi que l'indique Schelling, et non plus contemplation. La pratique appelle la réalisation du monde des valeurs et de la liberté, elle n'est pas réceptivité, mais production dans la réalité d'une réalité plus forte, elle change la Chose en Résultat. On perçoit ainsi le déplacement du tableau bergsonien des antinomies et de leur statut clivé (avec option totale et partage), vers la dialectique de type hegelien, où le sujet ne peut et ne doit pas céder l'une quelconque des deux faces du réel, mais les assumer ensemble. L'antinomie comme telle est choisie, dans le rejet de son clivage, dans l'unité de sa problématique entière. La critique de la rationalité pratique s'oriente vers une critique de la raison dialectique. Les contradictions doivent être affrontées dans leur tension même, et non mutilées, amputées ou émancipées unilatéralement. La différence ontologique demande l'assomption de l'ontique, et non son évacuation, ce que Heidegger est tenu finalement d'admettre en « ontologisant » à leur tour la technique, le langage, la pensée, et la communauté. La cassure se fait, non avec les antinomies, mais avec leur fonction mystique, de prise à part de chaque demi-donne. Ce qui a mené à l'antinomie et à la différence ontologique, c'est l'anonymat et la violence de l'ontique. Alors, il faut soumettre au transcendantal praxique cette panne du social et de l'engin, cette question du groupe et de la sérialité. Mais ni par postulation au-delà de la mort, comme chez Kant, ni par espérance, comme chez Bloch, mais par et dans la mort, par et dans une nature qui se retourne jusque dans les engins contre l'homme producteur, par et dans une histoire qui n'occulte pas son intelligibilité et son héritage, mais affirme concrètement sa positivité. Le combat contre le cerclage mathesique occidental, contre la techno-structure qui l'applique, c'est le traitement dialectique des antinomies, la description expérientielle de l'opposition interne, de la contradiction créatrice. Le choix ne porte pas

---

35. **Heidegger,** Introduction à la métaphysique, **trad. P.U.F., 1958, pp. 160-161.**

sur tel côté des oppositions, mais sur l'oppositionnel même : le fuir ou l'assumer. Et comme il est d'ordre pratique, il n'est pas résolu avant le faire individuel et collectif, il se comprend en même temps qu'il s'exécute et il se perd en même temps qu'il s'affirme. Le oui et le non sont reliés par des récurrences tournantes, la bascule même du temps.

La décentration absolue du relatif reste radicale chez Sartre. L'abandon originaire de l'homme veut dire que ni ciel ni terre ne portent trace anticipée, par causalité ou destin, des résultats de la *praxis*. Il faut que l'homme avance, à partir de l'être, défini ici dans l'inertie et la totale identité morte, vers la figure problématique de son être-au-monde. L'être est derrière, si on peut dire, dans la Logique sartrienne. Il est bien le commencement catégorial sur l'avenue occidentale. Mais il est ce dont fuit l'existence, ce à quoi elle s'arrache et ainsi par quoi elle est elle-même. Le néant est un fruit figé de la négation active. L'antinomie se crée alors, mais elle n'appelle aucune solution d'escamotage à un plan supérieur, car le transcendantal horizontal pratique forme une structure-clé et définitive de l'être de l'homme. Si le désir prend d'unilatéraliser, les antinomies se vengent, elles poussent l'homme vers les deux côtés niés, et à la fois. D'où l'identité des contraires et la farce des fuites. L'être est refoulé ? Il réapparaît dans la chose. Si on veut réifier, il réémerge dans le regard de l'autre. Si on veut dissiper l'autre, il réapparait dans l'ipséité. Il est en permanence et continuellement nié. Ni Bergson, ni Hegel, ni Heidegger. Le concept de « négation interne » (dialectisation des antinomies) résume la pensée ontologique de Sartre. Bien compris, au point de vue de l'éthique, il signifie que la nature ni l'esprit ne sont le monde de l'homme. S'il y a un théâtre infernal des regards ou de la décision, le fondement en est éthique, comme l'affirme P. Verstraeten [36], mais l'essentiel n'est pas la question très idéaliste des rapports de l'action et de l'idéal, question très allemande, au niveau gœthéen, par exemple. L'éthicité sartrienne a une autre portée. Elle garantit que l'homme avance sur un plan médian, entre esthétique et religion, entre la raison analytique et l'évasion imaginaire, sur le chemin de sa propre cité libre.

Là est le sens très déroutant de la critique sartrienne des imaginaires, qui semblerait continuer Platon et la chasse d'Homère. De même que l'accablement de poètes dont l'enfance masque mal leur secrète démission (Baudelaire, Genet, Flaubert, etc.), du moins si on n'a pas situé ces dénonciations au plan qui est le leur, le plan kierkegaardien du religieux objectif, du dieu-œuvre, du pathos textué, du symptôme projeté, le plan de Feuerbach. L'esthétique de Sartre est une fiction, un malentendu, à prendre humoristiquement dans la pratique constante de rabattement des évasions sur le plan fondamental de la *praxis*, nommé souvent par Sartre comme « réalité ». Le réel sartrien correspond au plan transcendantal pratique. L'imaginaire (terme antinomique) est donc significatif d'un rejet unilatéral du réel, dépossession religieuse de la *praxis*, quête d'une monde qui naîtrait sans décentration initiale, d'une innocence divine. Dans cet imaginaire latéral, dévié, la passivité, la pauvreté, le manque de localisation, etc., confirment le grave *hors-praxis* de la décision. L'enfance joue un rôle historique central, parce que les situations de décentration sont continues : le naître hors-amnios, le sein qui se retire, la mère qui s'absente, le père qui terrorise, l'amour qui se refuse, la violence qui s'établit, etc. Le choix porte alors sur le moment et le lieu de la chute ontologique, sur l'événemnt archétypal à partir duquel l'homme devient *praxis* ou irréalité, le temps d'une chute.

L'enfance ne porte plus vers une socio-motricité positive, à travers des oscillations sujet-objet (Piaget), ni ne transporte à travers le temps la mémoire ontique d'un sale souvenir (Freud). Elle n'est ni conquête, ni trace, mais seulement rendez-vous, échéance avec le transcendantal de Heidegger ou de Sartre, avec, par rapport à l'être, la question de la définition de l'homme, de son être comme réceptivité ou *praxis*, éthique de la lumière ou résistance toute prométhéenne au monde des dieux inhumains ou de la *physis* contre-humaine. Sartre sonde toute enfance d'adulte, celle de Kierkegaard, celle de Merleau-Ponty, pour savoir, à l'instant de la décentration absolue du relatif, si on choisit la recentration relative de l'absolu ou l'absolutisation d'un quelconque relatif. Il faut accepter la modernité comme défi et annonce. Il faut muter les cités d'orgueil et de violence, dans leur enceinte. La ville change du dedans.

Si Sartre rejette la dialectique de la nature, il amplifie avec justesse le débat sur l'engin qui la transforme et sur l'homme qu'elle joue parfois. La nature comme objet du transcendantal pratique, c'est le double support d'un art arrangeur et d'une finalité pourvoyeuse, du moins dans l'esprit de Kant. Mais l'art (l'imaginaire) sert surtout à refaire des dieux, ou à se prendre pour eux. Il est le religieux verticalisant, échappatoire. La finalité recouvre le domaine de la totalité organisée et de la relation moyennante d'accommodation, la forme et l'instrument. Une dialectique de la nature changerait la causalité sérielle en statut ontologique de l'homme, en promotion de l'être inerte. Quelle antinomie y croitrait ? La nature n'est pas l'être, elle suppose un trafic conceptuel et pratique qui la fixe sur la périphérie de l'homme, comme objet marginal et réification matérielle. Le vrai rapport à la nature est de main, d'engin, d'usine, de travail. C'est un rapport éthique. La praxis individuelle, le corps en utilité, l'ingéniosité du geste humain

---

36. P. Verstraeten, Violence et éthique, **Gallimard 1972.**

correspond à la seule prise pratique de la nature, à la marque de la décentration sur le monde. Rousseau pensait qu'Emile pourrait, sans solution de continuité, développer son corps, ses mains, sa technique, et, de proche en proche, aborder l'affect et le social sans cassure. A condition d'en rester à l'artisanat de type heideggerien, du « *do it yourself* ». Si l'engin doit s'étendre dans sa potentialité et sa performance, s'il concerne des villes, des mondes, des continents, la *praxis* individuelle entre dans les antinomies géantes de la sérialité, la techno-structure des monopoles. A ce niveau Sartre livre le fond du transcendantal pratique : d'une part, le politique, d'autre part la révolution. Catégories logiquement articulées sur la décentration immanente, d'origine cartésienne, mais tendue à l'extrême sur le tragique kantien. La philosophie kantienne, voulant sortir du clivage vertu-bonheur, a cherché des médiations multiples, l'art, la finalité, le droit, l'histoire pour rapprocher l'homme de ses possibles. La rationalité dialectique sartrienne va dans le même sens et reconnait les mêmes stades : critique des imaginaires d'évasion, enquête sur le génie humain (engin), description du mélange fusionnel des unités sociales, dans une tradition machiavélienne et hobbienne, et dans un esprit de résolution rousseauiste et marxiste (l'accès à la totalité assermentée et/ou organisationnelle), enfin traitement dialectico-antinomique de l'histoire comme autonomie d'une *praxis* totalisante « en cours », capable, non comme pour Heidegger dans son histoire de l'être, de faire de l'intelligible, mais de fournir l'intelligible du faire. On le voit clairement : Sartre réassume le tout quasi encycopédique de la *mathesis*, en inversant fonction et résultat. L'être s'est éloigné lentement, au cours de la progression. Il s'est changé en « réel » pour éjecter l'imaginaire échappatoire, et en « base » pour amorcer une dilapidation du naturalisme. Mais entre nature et art, réel et base, l'être a filé droit dans l'avenue de la *mathesis* pour la subvertir et l'annexer. Il est devenu dynamique révolutionnaire, imagination de l'histoire, invention de l'avenir. L'imagination transcendantale semble bien la découverte philosophique essentielle de la pensée de l'existence. Mélange de réceptivité et de créativité, de finitude et de totalisation, elle situe enfin l'homme sur son sol, faisant surgir ou apparaître le double absolu de ce qui lui donne être ou de ce qui lui donne sens. Le cercle de la *mathesis* est transpercé d'une flèche solaire ou d'un laser praxique : exister signifie la diamétralité foudroyante (éclair et destruction) de l'issue enfin possible. Le dialectique ne devient plus que la métaphore irénique du polémique, vaincu par la donation originaire de l'être ou vécu par le raptus de l'émancipation fusionnelle. Héraclite disant que « *polemos* » est roi et père de toutes choses, il faudrait commencer à l'entendre : l'existnce concerne la fureur de ce « *polemos* ».

Car la *mathesis* commence par une guerre menée en Troade, et frappant les Grecs d'un choc distanciateur, matrice de leur sensibilité et de leur souci, conduit les philosophes à l'éviction d'Homère, sans doute pour eux poète de la mêlée et de l'irréversible bruyant. Et c'est la guerre que Rosa Luxembourg dévoile comme secret de l'impérialisme accumulatif, au terme d'une histoire profane dont le sens récurrent ou révolutionnaire forme l'objet d'enquête des philosophies contemporaines de l'existence (Heidegger, Sartre). Guerre veut dire : mobilisation générale de l'étant (biens, êtres, âmes) dans un emportement destructeur, désordonné et mortel, donc criard, aléatoire et tragique. Le cercle mathesique explose et laisse sur place les oubliés de la mort rouge. Les villes sont en ruine, les logiques à l'abandon, les hommes éperdus. Le vrai n'est plus le tout et l'esprit a quitté le temps. Il faut donc penser et dire la haine, l'époque de la discorde, la phase dont parle Platon, quand le pilote du monde quitte temporairement son poste et que commence le rebrousse-temps.

Le plan médian du transcendantal existentiel, Platon le destinait dans sa cité à la caste guerrière, hommes de l'assaut et de la tempête, ni sériels comme les techniciens spécialisés et cloisonnés par la division de la matière ouvrable, ni organisationnels comme les idéateurs (idéologues) directifs de la cité globale. Profonde vue du disciple socratique, reprise étonnante du « *polemos* » héraclitéen ! La guerre prend source dans l'accumulation, le moment de sortie des communautés naturelles, dès qu'elles entassent au-delà de la reproduction simple. Alors, le regard se porte au-dehors vers les proies, au dedans vers les frères : l'intrusion et l'agression, le viol et la violence défont le tissu calme du politique primitif. La haine engendre l'état de nature à la Hobbes, la mécanique de la force dans la co-présence d'un huis clos intenable.

Il faut dire tout cela, le simuler, lui donner gorge et voix. Platon reprochait à Homère justement ce don. L'imaginaire iliadique traite des bruits et fureurs du combat de tous contre tous, et convoque au même lieu les éléments du destin. Le rapt déclencheur, la séparation des Grecs d'avec leurs manoirs, la longueur du conflit, l'irrésolution des dieux, l'incertitude des stratégies, l'impensabilité de la mort pour l'ami, etc., tout ce monde acoustique et irréversible d'existence grecque constituera le refoulé du besoin grec de la forme, le principe de la construction de la science universelle. Vie contre métal : la métallurgie des armes et des chars renvoie à la claudication d'Héphaistos, la perfection des articulations de l'armure à la dissymétrie d'un corps. La logique pourra-t-elle masquer dans l'articulation de ses moments le vice d'une violence légendaire, la chute du forgeron ? Et quand Feuerbach évoque la structure entomologique de la logique hegelienne, son côté armure, où est la violence ? La guerre est aussi mère du hasard, si même une téléologie poétique, la direction d'un récit, la transe politisée d'un rhapsode, mènent le texte ou le rapport. Clausewitz l'indiquait en clair, non seulement pour le « nouveau » qui va se

baptiser au feu que pour les stratèges, dont le génie d'improvisation est qualité et don suprême. La mêlée, l'enchevêtrement, le mélange horrible sont des croix pour philosophes et logiciens, l'échéance de l'irréversible, précisément ce que reçoivent dans la croissance mentale les enfants qui rencontrent ce site de la fureur et du cri. Guerre, émeute, révolution, pogrom, etc., il y a toujours pour l'enfant une telle rencontre avec la déraison, inoubliable après le choc et faisant persister, au-delà de ce trou de la logique, la mémoire de la chute. La psycho-genèse (intellectuelle chez Piaget, affective chez Freud) demande qu'on oublie, qu'on passe à autre chose, qu'on remette de l'ordre, par les opérations ou l'Œdipe. Mais l'irréversible géant de l'aléatoire total gêne et bloque tout retour à la forme, même probabiliste ou symbolique. La défiguration détruit et disloque images, supports, signes, postures et ne tolère que la poussière des éléments, unique vérité des composants, comme l'atomisme grec le rappelle. L'irréversible hurle des métaphores d'*athroïsis*. Enfin, la guerre est mère d'histoire, des querellles entre la nature et l'homme, et chez les hommes eux-mêmes. Il n'est pas dit que le monde soit séjour spontané d'homme. L'être garantit l'habitat oikonomique pour la communauté naturelle, s'il en existe une. Querelle de la finalité de la nature, de tous les désastres de Lisbonne, de l'écologie et de l'économie, la guerre matérielle est-elle planétaire ou uniquement civile ? Comment penser la nature, si elle n'a pas de dialectique comme l'histoire ? Peut-on l'imaginer animée, vivante, hostile ? L'homme l'a rendue ainsi, mécomprenant l'élément, la plante, le vivant en général, darwinisant fantastiquement le décor, comme B. Aldiss l'évoque dans sa serre polémique *(« Hothouse »)*. Si toute forme saute dans l'irréversible, toute beauté, toute organicité, toute instrumentation se défont, au profit de la fusion universelle, impossible à recercler, à structurer dans les fonctions et les ordres. Les citoyens courent à l'émeute, aux armes, à la révolte, les rues sont artères de justice et de mort, la voie se barre, les charges remplacent les flux, les caves cachent des gestapo ou des otages. Le polémique instaure son empire intestin.

Non en guise de fuite, mais de mémoire profonde, le poète candidat à la folie (Hölderlin) tente de revenir, la nuit tombée, à la clarté osirienne de la lune, au sens premier du pain et du vin, à la logique élémentaire, non de l'être et du néant, mais de la terre et de l'ivresse. Et au décor de la ville, endormie dans ses emplois et ses cumulats avares, le poète substitue des fantasmes d'îles et de héros, des cités d'antan et des signes divins. L'imaginaire mène alors aux îles, aux archipels du combat ou de l'être. La nuit constituerait l'envers, toujours existentiel, du transcendantal diurne des agonaux occidentaux, l'osirisme minimal du tiers non régulateur de la journée d'un homme, à explorer heure par heure. Cette nuit ouvre à d'autres sites, ceux des inclus dans la misère, ceux des exclus dans la mort, la contre-humanité et la sous-humanité sartriennes. Heidegger va trop vite : Râ n'a pas encore quitté le souterrain, l'ère du cauchemar demande du temps, et les moyens d'évacuation de l'oubli sont, sans doute, moins herméneutiques, plus directs (Reich, Perls, Janov, etc.). Là se voit ce que dit Nietzsche, que l'héritage est pesant, qu'il faut aller plus loin encore dans l'abandon, dans la chute sur des plages encore plus désastreuses, pour des départs encore plus radicaux, que les sauts garantis d'Antée masquent mal leur attache au sol maternel. Il faut sauter sans référence et sans retour, étouffer en l'air le besoin de retour, et remplacer des bonds stratégiques, dépendants et agonaux par la geste nomadique et polémique, par l'hérakleisme du feu aux forêts, de l'arc sifflant et de la course légendaire, de quoi écrire une histoire du hasard et du bruit.

> « Nous risquons le départ, nous nous mettons nous-mêmes en jeu ; le monde est encore riche et inconnu, et mieux vaut périr que devenir infirmes et venimeux. Notre vigueur elle-même nous pousse vers la haute mer, vers le point où tous les soleils jusqu'à présent se sont couchés ; nous *savons* qu'il y a un nouveau monde. »
>
> Nietzsche *(Volonté de Puissance,* II.)

Maurice MESNAGE


UNE DECLARATION INEXACTE
EXPOSE
A DES ENNUIS PLUS GRAVES
QUE LE PAYEMENT DES DROITS
BAGAGE DE NUIT

David COOPER

SARTRE ET L'ANTI-PSYCHIATRIE

Souvenirs

Ces considérations relèvent plus de souvenirs personnels que d'une tentative d'analyse de l'impact heuristique très considérable de la philosophie de Sartre sur le mouvement international de résistance, non seulement à la violence psychiatrique mais, plus généralement, à la violence psycho-technologique, par exemple la pénétration de la psychanalyse dans l'éducation, la critique d'art, l'apprentissage des rôles sociaux et le système pénal, et aussi dans les opérations de publicité et de mystification des mass média. Une telle analyse reste à faire comme un projet impératif.

Je fis mes premières lectures de Sartre, **L'Existentialisme est un Humanisme** et, un peu plus tard, **L'Etre et le Néant,** durant mon adolescence au Cap, en Afrique du Sud. Un caractère spécifique de la pensée sartrienne passa alors dans mon métabolisme en formation, offrant un heureux contraste avec la logique et la métaphysique que l'Université essaya plus tard de m'inculquer, sans parler de la psychologie behavioriste.

J'y ai surtout trouvé confirmation de la validité des expériences de ma petite enfance sur la solitude « bénéfique », la séparation, la contingence dans le monde et tout spécialement l'autonomie absolue du projet originel. De telles expériences, plus ou moins, sont universelles, mais elles sont perdues dans le « familialisme » tentaculaire des processus de socialisation primaire et secondaire, et cette perte est désastreusement renforcée plus tard par la psychanalyse « œdipienne ». La « récupération » de ces expériences est parachevée non par **une** psychanalyse existentielle (Sartre bien sûr n'a jamais suggéré un tel système) ou par **une** « anti-psychanalyse », mais par les séries de pratiques personnelles et collectives qui subvertissent tout apport en train de s'institutionnaliser.

Après avoir complété mes études médicales en Afrique du Sud j'ai gagné l'Europe en 1955 et après un Congrès de la jeunesse à Varsovie, j'ai poursuivi mon chemin vers la Chine, invité par l'organisation des Jeunesses Communistes. Ce fut tout à fait par hasard que je rencontrai Sartre et Simone de Beauvoir à Pékin. Je ne me souviens pas exactement des discussions que nous avons eues sur l'expérience chinoise, mais je me souviens très vivement du bref commentaire de Sartre sur l'impression que ça faisait de descendre à pied une rue en Chine et combien le ciel chinois était différent. Près d'un an plus tard, en 1956, au début de mes études de psychiatrie à Londres, je vins à Paris rendre visite à Sartre, et je lui demandai naïvement comment je pouvais m'y prendre pour faire une critique existentielle de la psychiatrie et quels psychiatres, selon lui, pouvaient s'inscrire dans une telle entreprise. Il traita de cette question avec une ironie bienveillante. Il nomma (ou Simone de Beauvoir) un psychiatre en vogue à Paris mais dont je n'avais jamais entendu parler ; et ils rirent. Je crois avoir saisi le message. Maintenant que des jeunes gens viennent d'autres pays me voir et me demander des conseils, je comprends, me souvenant de cette entrevue, combien il est important de ne pas leur en donner. Très peu de mots et de temps dans une ou deux de ces rencontres brèves suffisent à déstructurer les prétentions et à ébranler de manière significative ce qui est déjà là, de toute façon, dans le projet tâtonnant de l'autre.

En 1958 un ami commun me mit en contact avec R.D. Laing qui venait d'achever son manuscrit **Le Moi divisé.** Avec Aaron Esterson, nous avions formé un cercle d'étude — qui incluait transitoirement des psychanalystes travaillant sur la phénoménologie — ; ce groupe se pencha sur l' « interférence » de la philosophie (en particulier existentielle) et de la psychiatrie. Dans son livre Laing avait déjà effectué une critique dévastatrice de la sémiologie de E. Kraepelin et une question entre autres était de savoir comment pousser plus avant cette critique et finalement comment construire des expériences opposées à l'expérience psychiatrique. A ce stade, nous avons trouvé les travaux de Sartre d'une importance capitale. Après nous être penchés sur **L'Etre et le Néant** et sur d'autres travaux — en ce qui me concerne l'étude sur **Baudelaire** et le projet de récupération —, nous nous sommes attelés au **Saint Genet,** à **Question de Méthode** et à **La Critique de la Raison Dialectique.** C'était là une philosophie utilisable ! J'ajouterai en ce qui me concerne l'importance de l'analyse par Sartre de la conscience (dans **La Transcendance de l'Ego** et **L'Etre et le Néant)** dans l'abolition du moi « réceptaculaire » de la psychanalyse (et par ailleurs de l'Inconscient !).

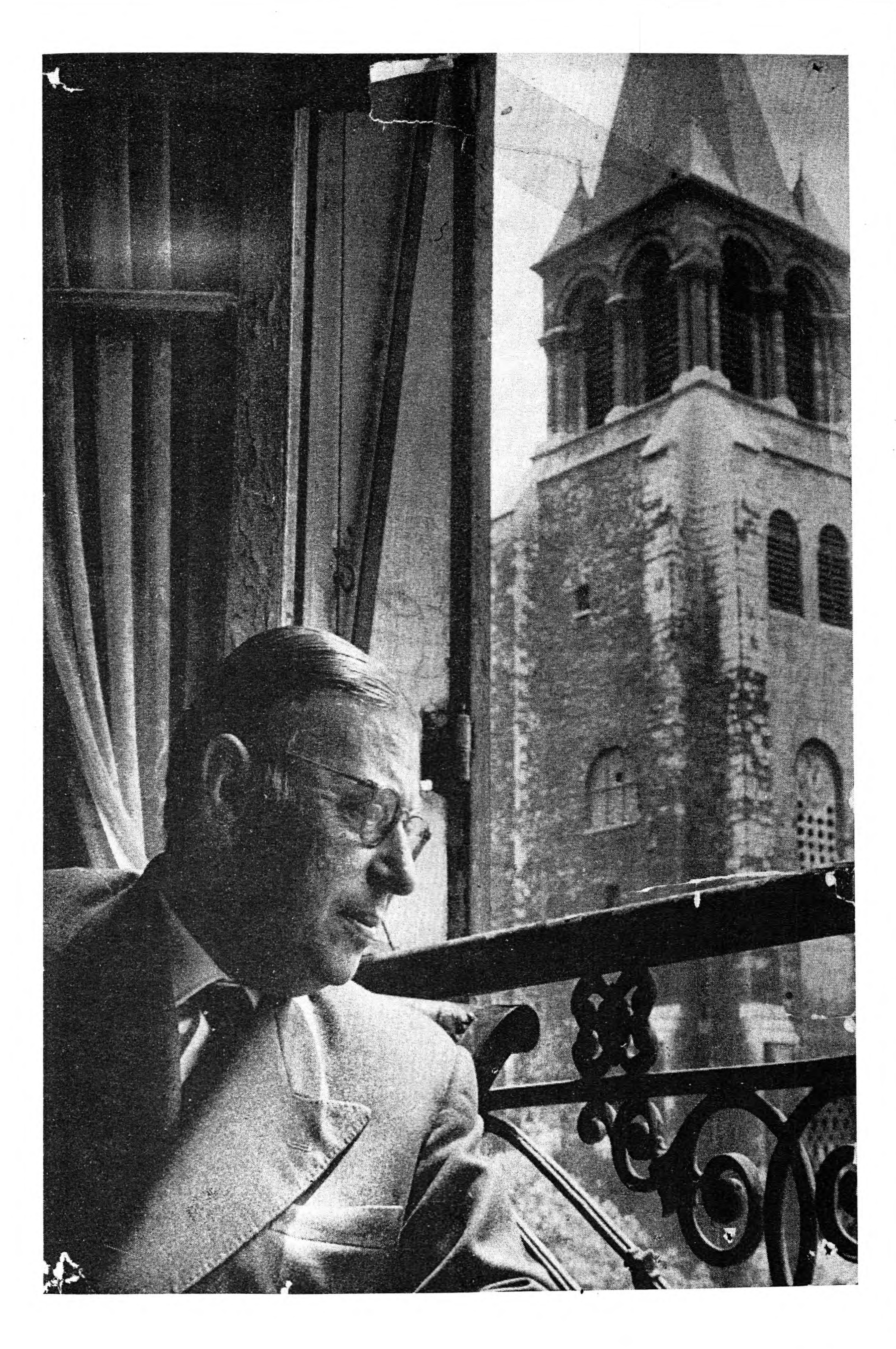
En 1964 Laing et moi-même nous avons publié **Raison et Violence** en anglais (traduction française, Petite Bibliothèque Payot). C'était un exposé et un commentaire critique de la philosophie de Sartre entre 1950 et 1960 avec une référence particulière au champ psychiatrique. Le but était de communiquer au monde anglophone les idées de Sartre que nous avions trouvées d'une immense valeur sur les bases très concrètes de notre travail.

Saint Genet par exemple était le modèle d'une nouvelle façon de regarder la petite histoire des gens, y compris ceux reconnus comme « schizophrènes », une façon de situer le projet originel des individus, de témoigner du fonctionnement de la liberté en butte au poids immense des conditionnements qui semblaient emprisonner totalement le sujet. Nous avons découvert qu'il y avait beaucoup de « Saint Genet » incarcérés dans les asiles (quoiqu'il n'y ait et ne puisse y avoir bien sûr qu'un seul Jean Genet). L'écrit de Sartre sur « Le problème des médiations et les disciplines auxiliaires » fut d'un grand profit dans la critique d'un travail très naïvement positiviste, fait aux U.S.A. sur la famille du patient et la « famille schizogène ». Parmi beaucoup d'autres les travaux de Sartre que nous avons présentés fournirent un matériel plus élaboré à la critique des tendances réductionnistes de la psychanalyse anglo-saxonne qui, à une ou deux exceptions notables près — certains aspects des travaux de D.W. Winnicot par exemple —, était activement occupée à mystifier la folie.

Après en avoir employé la terminologie dans des joutes verbales avec les psychiatres, au début des années 60, je tentai une définition préliminaire de l'anti-psychiatrie dans le livre **Psychiatrie et anti-psychiatrie** publié en anglais en 1967. En même temps que la terminologie devenait largement galvaudée, son application se déformait jusqu'à ne plus être reconnaissable. Et je trouvai nécessaire d'affermir et de clarifier sa définition (**Langage de la folie,** le Seuil, 1978). Mais, alors que jusqu'à il y a cinq ans seulement, la lutte contre la violence psychiatrique était très solitaire et isolée, le fait important est qu'aujourd'hui des milliers de gens travaillant ou relevant du domaine psychiatrique, et même extérieurs à lui, sont devenus pleinement conscients de la nature de la répression psychiatrique et de sa relation avec toutes les autres formes de répression. Les organisations opposées à la psychiatrie existent non seulement à travers l'Europe de l'Ouest où elles sont intégrées de manière croissante au mouvement général contre la violence étatique, mais aussi en Amérique du Nord, au Mexique, et apparaissent aujourd'hui dans d'autres parties du monde.

Dans tout cela nous devons beaucoup à Sartre. Ensemble, et avec beaucoup d'autres — en Italie Franco Basaglia dont le travail dans les hôpitaux psychiatriques de Gorizia et Trieste (où l'hôpital est maintenant virtuellement vide) est internationalement reconnu —, nous avouons une grande dette personnelle et théorique à Sartre. En lui exprimant ma propre gratitude je concluerai en soulignant simplement la manière décisive dont Sartre nous a aidé à clarifier notre vision des médiatisations entre les situations micro-politiques de la psychiatrie et la macro-politique — base de nos luttes contre la violence et le terrorisme de l'état bourgeois libéral-fasciste avancé.

David COOPER
25-6-1978
Traduit de l'anglais par Michèle OTTO



17 Avril 72

Chers camarades

J'ai lu votre livre avec le plus grand intérêt. J'y ai trouvé non seulement l'unique radicalisation possible de l'anti-psychiatrie mais une pratique cohérente qui vise à se substituer aux prétendues "cures" de la maladie mentale. Ce que Marx appelait l'aliénation, fait général dans une société capitaliste, il semble que vous lui donniez le nom de maladie, à prendre les choses en gros. Il me paraît que vous avez raison. En 1845, Engels écrivait dans "Situation de la classe laborieuse": "l'industrialisation a créé un monde tel que (seule une race déshumanisée, dégradée, rabaissée à un niveau bestial, tant du point de vue intellectuel que du point de vue moral, physiquement morbide peut s'y retrouver chez soi." Comme les forces atomisantes s'appliquaient à dégrader systématiquement une classe d'hommes en sous-hommes, de l'extérieur et de l'intérieur, on peut comprendre que l'ensemble des personnes dont parle Engels aient été affectées de la "maladie" qui peut se saisir à la fois et tout ensemble comme un dommage qu'on a fait subir aux salariés et comme une révolte de la vie contre ce dommage qui tend à les réduire à la condition d'objet. Depuis 1845, les choses ont profondément changé mais l'aliénation demeure et elle demeurera aussi longtemps que le système capitaliste car elle est, comme vous le dites, "condition et résultat" de la production économique. La maladie, dites vous, est la seule forme de vie possible dans le capitalisme. Du coup, le psychiatre, qui est un salarié, est un malade comme tout le monde. Simplement la classe dirigeante lui donne le pouvoir de "guérir" ou d'interner. La "guérison", cela va de soi, ne peut être, dans notre régime, la suppression de la maladie: c'est la capacité de continuer à produire tout en restant malade. Dans notre société il y a donc les sains et les guéris, deux catégories de malades qui ignorent et observent les normes de la production et, d'autre part, les "malades" reconnus, ceux qu'une double révolte met hors d'état de produire contre un salaire et

qu'on livre au psychiatre. Ce policier commence par les mettre hors la loi en leur refusant les droits les plus élémentaires. Il est naturellement complice des forces atomisantes : il envisage les cas <u>individuels</u> isolément comme si les troubles psychonévrotiques étaient des tares propres à certaines subjectivités, des destins particuliers. Rapprochant alors des malades qui paraissent se ressembler en tant que singularités il choisit des conduites diverses - qui ne sont que des effets - et les relie entre elles, constituant ainsi des entités nosologiques qu'il traite comme <u>des</u> maladies et soumet ensuite à une classification. Le malade est donc atomisé en tant que malade et rejeté dans une catégorie particulière (schizophrénie, paranoïa etc) dans laquelle il trouvent d'autres malades qui ne peuvent avoir de rapport social avec lui puisqu'ils sont tous considérés comme des exemplaires identiques d'une même psychonévrose. Vous, cependant, vous vous êtes proposés, par delà la variété des effets de venir au fait fondamental et collectif : la maladie "mentale" est liée indissolublement au système capitaliste qui transforme la force de travail en marchandise et par conséquent, les salariés en choses (Verdinglichung). Il vous paraît que l'isolement des malades ne peut que poursuivre l'atomisation commencée au niveau des relations de production et que dans la mesure où les patients, dans leur révolte, réclament obscurément une société <u>autre</u>, il convient qu'ils soient ensemble et qu'ils agissent les uns sur les autres et par les autres, bref qu'ils constituent un collectif socialiste. Et puisque le "psychiatre" est lui aussi un malade vous vous refusez à considérer le malade et le médecin comme deux individus organiquement séparés : cette distinction, en effet, a toujours eu pour effet de faire du "psychiatre" le seul <u>signifiant</u> et du malade isolé et mis hors la loi le seul <u>signifié</u> donc le pur objet. Vous considérez, au contraire, la relation patient-médecin comme une liaison dialectique qu'on trouve en chacun et qui, selon la conjoncture, une fois les malades réunis, manifestera surtout l'un ou l'autre de ces deux termes dans la mesure où les patients insisteront davantage sur les éléments réactionnaires de la maladie ou dans celle où ils prennent davantage conscience de leur révolte et de leurs vrais besoins, niés ou défigurés par la société. Il devient nécessaire puisque la maladie, par delà les divers effets, est une contradiction commune et puisque chaque individu est un signifiant-signifié, de mettre les malades ensemble pour qu'ils dégagent les uns par les autres les éléments réactionnaires de la maladie (p.ex. idéologie bourgeoise) et les éléments progressistes exigeant

d'une société autre dont la fin suprême soit l'homme et non plus le profit). Il va de soi que ces collectifs ne visent pas à guérir puisque la maladie est produite en tout homme par le capitalisme et que la "guérison" psychiatrique n'est qu'une réintégration du malade dans notre société mais qu'ils tendent à pousser la maladie vers son épanouissement c'est à dire vers le moment où elle deviendra, par la prise de conscience commune, une force révolutionnaire. Ce qui me paraît saisissant dans le SPK c'est que les patients sans médecin individuel, c'est à dire sans pôle individué des significations, établissent des relations humaines et s'aident les uns les autres à cette prise de conscience de leur situation en se regardant dans les yeux, c'est à dire en tant que sujets signifiants-signifiés alors que dans la forme modernisée de la psychiatrie, la psychanalyse, le malade ne regarde personne et que le médecin est placé derrière lui pour enregistrer ses propos et pour les grouper comme il l'entend, cette discrimination spatiale du rapport patient-médecin mettant le premier dans la situation d'un pur objet et faisant du second le signifiant absolu, déchiffrant le discours de la maladie par une herméneutique dont il prétend avoir seul le secret.

Je suis heureux d'avoir compris le progrès réel que le SPK constitue. En appréciant vos recherches, je comprends aussi qu'elles vous exposent à la pire répression de la société capitaliste et qu'elles doivent déchaîner contre vous, outre les représentants de la "culture", les politiques et les policiers. Il vous faudra lutter par tous les moyens car les dirigeants de notre société prétendent vous empêcher de poursuivre vos travaux pratiques, fût-ce en vous accusant gratuitement de conspiration. Ce n'est pas sur des emprisonnements imbéciles qu'on vous jugera mais sur les résultats que vous aurez obtenus.

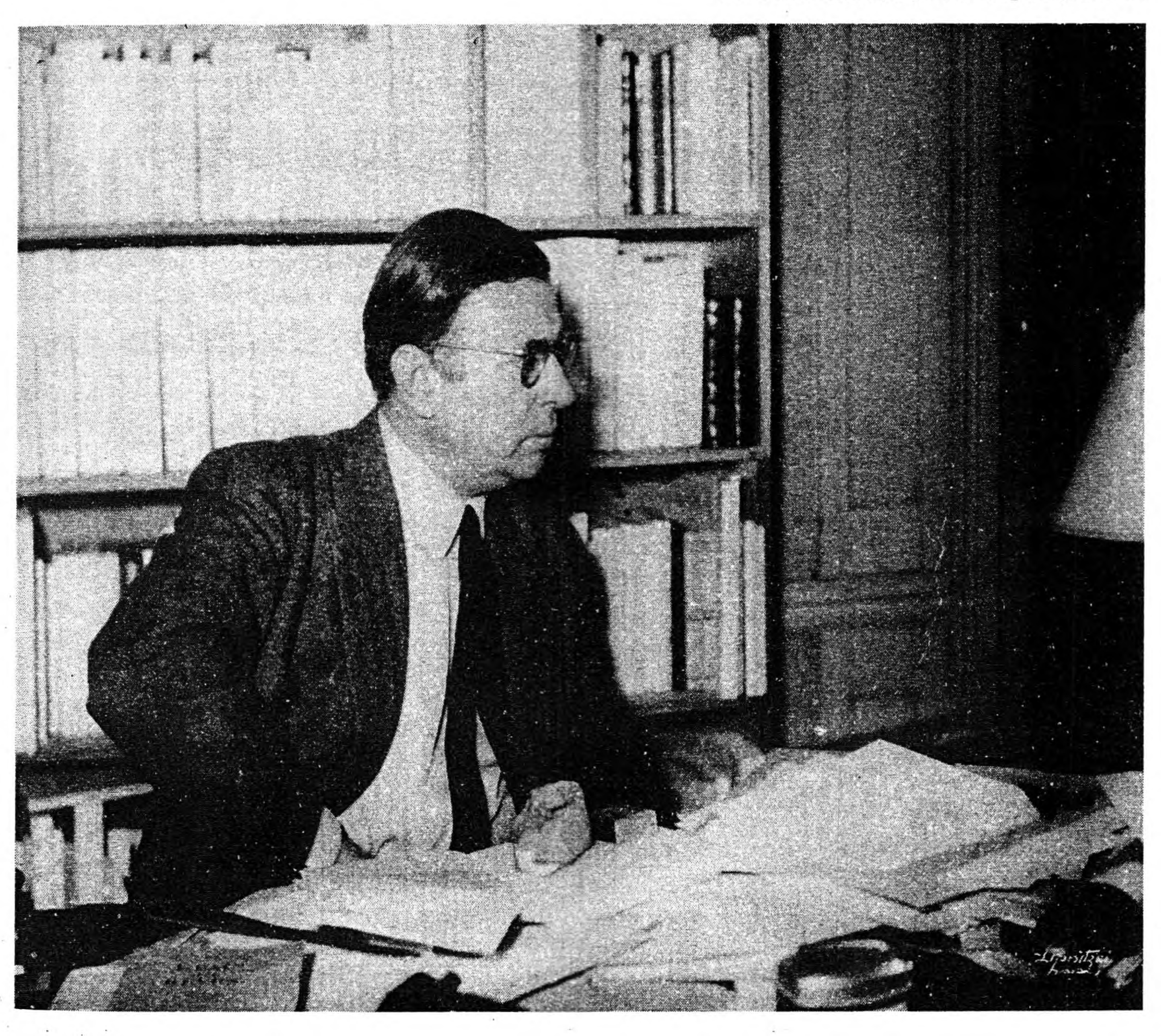
Sartre

Lettre au S.P.K. (voir Bibliographie, p. 335). Texte inédit **en français.**

2

Littérature romanesque

Dans son bureau, 42, rue Bonaparte, en 1949.



A

Ame

Il regardait dans son âme comme il se regardait dans une glace (miroir) : avec l'ardent désir de rassurer son envie d'être beau (ce qu'il savait n'être pas) d'être intelligent (ce qu'il espérait bien être) et la terreur de se trouver laid, mesquin. Et il allait de glace en glace, d'introspection en introspection, sans jamais pouvoir se faire une opinion faute d'une représentation d'ensemble.

Amour

Le désir consiste à traiter une femme comme moyen non comme fin – l'amour consiste à traiter une femme comme fin, non comme moyen.

Art

Le secret est de dominer son art.

Amis – Amitié (cf. Son Noir)

~~Ils allaient tous deux ensemble aux jours~~ puis de telle joie cherchant la beauté des gens et des pierres aux carrefours de la ville trop connue. Et toute chose leur était émerveillement ; une réclame électrique, le passage silencieux d'une Rolls Royce les remplissaient de stupeur et d'aise comme la brusque apparition d'une fée. Car s'ils étaient blasés avant l'âge, pour avoir trop lu, sur les passions humaines, leur âme restait moyenâgeuse à tous autres égards et ils ignoraient les ruses de l'industrie, inexplicable magicienne

Atavisme

Ce maigre rejeton d'une famille pieuse avait en lui l'ancestrale tendance des femmes dévotes habituées à se retourner à la messe [illegible] voir qui entrait. Il était toujours tordu tourné également vers le fond de la classe pour voir ce qui s'y passait.

POMMADE & SUPPOSITOIRES MIDY — HÉMORROÏDES

Carnet de pensées, sur répertoire pharmaceutique publicitaire, datant de 1923-1924. Format 15,5 × 12 cm.

Serge DOUBROVSKY

Le Neuf de Cœur

Fragment d'une psycholecture de *la Nausée**

D'un travail en cours sur *La Nausée et le sexe de l'écriture*, j'extrairai un détail. Détail insignifiant, dans une scène, elle, célèbre : la scène du café, « le Rendez-vous des Cheminots », où Roquentin éprouve enfin la Nausée, avec un N majuscule : « Ça ne va pas ! ça ne va pas du tout : je l'ai, la saleté, la Nausée. » Avec sa graphie, la Nausée atteint ici son statut capital : *clinique*, comme symptôme d'un malaise physique ; *ontologique*, comme révélation, à travers la maladie, du mode d'être-au-monde du sujet ; *esthétique*, comme appel à un salut par l'art que propose ici le « rag-time avec refrain chanté » et que reprendra le « livre », le « roman » projeté en conclusion par Roquentin. Sartre produit un discours totalisant, ou qui ira en se totalisant jusqu'au moment où Roquentin pourra écrire : « je comprenais que j'avais trouvé la clé de l'Existence, la clé de mes Nausées, de ma propre vie. » Le langage romanesque est doté, doublé de son métalangage, impérieux, voire impérialiste qui semble d'avance exclure le commentaire, ou, ce qui revient au même, l'inclure. Résultat critique, pendant des années : la paraphrase. Après le luxe des explications offertes par le narrateur lui-même (ironique tribut post-proustien ?) que dire de mieux et de plus, ou simplement d'autre, sur la Nausée, que ce qui en est dit dans le texte ? Que reste-t-il à voir au regard critique ? Rien, sans doute, que ce détail sans intérêt : la scène de Nausée se termine sur une partie de cartes, passablement circonstanciée, et la partie elle-même se termine, juste au moment où Roquentin se lève, sur une exclamation d'un « jeune homme à tête de chien » : « Ah ! C'est le neuf de cœur. » Cet exposé s'intitulera donc : « Le neuf de cœur : fragment d'une psycholecture de *La Nausée.* »

Pur effet de réel, pourrait-on dire, sur le plan de l'analyse structurale ; la vraisemblance du code narratif demande que, dans un café

---

* Communication faite à la Modern Language Association, Congrès de San Francisco, décembre 1975.

Gerald PRINCE

Roquentin et la lecture

Roquentin lit beaucoup, pour un personnage romanesque : son journal, ses notes, des affiches, des titres, des dictionnaires, des documents historiques, des publications obscènes, le Journal de Bouville **et** le Satirique Bouvillois, La Chartreuse de Parme **et** Eugénie Grandet. **Cependant, il n'aime pas lire. La première évocation de ses lectures donne le ton (« J'ai relu ce que j'écrivais au café Mably et j'ai eu honte ») et la dernière n'est pas bien plus encourageante (« Bon Dieu ! C'est moi qui vais mener cette existence de champignon ? Qu'est-ce que je ferai de mes journées ? Je me promènerai. J'irai m'asseoir aux Tuileries sur une chaise de fer — ou plutôt sur un banc, par économie. J'irai lire dans les bibliothèques. Et puis ? »). Ce grand consommateur de textes — Roquentin est un aventurier lettré — a perdu son appétit et, tout au long de** la Nausée, **les symptômes de son dégoût abondent. Il ne désire pas ses lectures, il les supporte. Il ne les choisit pas : ce sont elles qui l'adoptent (« Quelqu'un a laissé** Eugénie Grandet **sur la table : le livre est ouvert à la page vingt-sept. Je le saisis machinalement, je me mets à lire la page vingt-sept, puis la page vingt-huit » ; « Je suis entré dans la salle de lecture et j'ai pris, sur une table,** La Chartreuse de Parme **» ; «** Le Journal de Bouville **traînait sur la table. J'allongeai la main, je le pris »). Pour-**

suivre une lecture, la terminer, l'assimiler devient difficile. Roquentin s'applique, mais le non-texte le sollicite autrement plus que le texte. A la brasserie Vézelize, un dialogue entendu l'intéresse davantage qu'un dialogue de Balzac et c'est en vain qu'il tente de se prendre à l'amour naissant d'Eugénie ; et à la Bibliothèque, c'est à peine s'il parvient à se perdre dans La Chartreuse de Parme : « J'y parvenais par à-coups, par courtes hallucinations, puis je retombais dans cette journée menaçante ». Sa désaffection le mène à négliger le sujet du texte pour le texte-objet. Il note les changements de son écriture, les lettres blanches et rouges d'un lambeau d'affiche, l'encre violette d'une adresse, les pattes de mouches de son ancienne concierge, les reliures en cuir beige et en cuir bleu des éditions de luxe, le blanc dur et voyant de son cahier. Mais l'aspect même des textes, leur matérialité, le tourmente et lui répugne : un immense écœurement l'envahit devant les lettres sèches qui figurent son travail sur Rollebon et l'odeur d'encre d'un journal accentue sa répulsion. D'autres lecteurs le confirment dans son opinion, soit par ce qu'ils consomment (Barrès et Bourget, Paul Doumer et Pierre Benoit, les romans populistes et les prix Fémina), soit par leur façon de consommer : l'Autodidacte le fait par ordre alphabétique, avec l'air d'un chien qui a trouvé un os », et son prodigieux appétit pour les livres — tout comme son appétit pour les radis et pour le bœuf en daube — provoque le malaise. D'ailleurs, cet usage excessif de la lecture dissimule une passion pour les petits garçons et ne sauve pas son homme : l'Autodidacte est chassé de la Bibliothèque ; il devra faire l'apprentissage de la solitude. Loin d'apporter à Raquentin l'oubli et la consolation, de lui être un refuge, de transformer sa lassitude en fermeté et sa morosité en joie, la lecture l'accable et annonce, précipite ou accompagne ses grandes crises de nausée.

De toutes les lectures que fait Roquentin, la plus importante par la place qui lui est accordée et par l'identité du texte lu est sans doute celle d'Eugénie Grandet. Au contraire de Flaubert, de Proust, de Zévaco, Balzac ne semble avoir exercé que très peu d'influence sur Sartre : il est mentionné une seule fois dans Qu'est-ce que la littérature ? (comme lecteur de Stendhal !) et n'apparait ni dans Les Mots ni (mais je fais sûrement erreur) dans L'Idiot de la famille. Néanmoins, dans La Nausée, l'Autodidacte est comparé à Rastignac (« A nous deux, Science humaine ») et Roquentin fait preuve d'un intérêt haineux pour Eugénie Grandet qu'il n'a pas « le courage de commencer par le début », qu'il « ouvre au hasard » et dont il ne retire aucun plaisir. Après en avoir

français, et de province, on fasse une partie de cartes, manille ou belote, de préférence. De ce point de vue, l'as de trèfle ou le neuf de carreau eussent tout aussi bien fait l'affaire. La psychocritique, pour moi, commence là où les autres formes de critique s'arrêtent : à la production, dans le texte, d'un détail insignifiant, dont ni le métatexte sartrien ni les autres métadiscours ne peuvent rendre compte. Sartre aurait certes tout aussi bien pu écrire : « Ah ! c'est l'as de trèfle » ou le « neuf de carreau » avec même effet stylistico-narratif. Reste qu'il a écrit « neuf de cœur », et c'est précisément ce *reste* qui reste à voir au regard critique, d'autant plus que, curieusement, cette carte, étalée au beau milieu de la table, les joueurs ne la *voient pas :* « Un des joueurs pousse les cartes en désordre vers un autre qui les rassemble. Il y en a une qui est restée en arrière. Est-ce qu'ils ne la voient pas ? C'est le neuf de cœur. » L'insignifiant commence ici de signifier, de ce que l'imperceptible qui crève les yeux n'est perçu que de Roquentin. Perception qui doit être, à son tour, perçue du psycho-critique, et, espérons-le, percée.

Qu'on se rassure : l'on ne va point faire ou refaire le coup de la « Lettre volée », jouer ou rejouer quelque « instance de la carte ». Abandonnant pour l'heure ce signifiant au bout de sa chaîne (qui est ici la nôtre puisqu'il clôt très exactement la séquence narrative du café), dans l'espoir d'en déterminer plus tard la place, nous quitterons Lacan pour Freud et nous occuperons, tout bonnement, de sexe. Comme Roquentin, d'ailleurs. « Je venais pour baiser, mais j'avais à peine poussé la porte que Madeleine, la serveuse, m'a crié : « La patronne n'est pas là, elle est en ville, à faire des courses. » J'ai senti une vive déception au sexe, un long chatouillement désagréable. » Avant que ça ne « tourbillonne » dans la tête, ça « chatouille « donc, et désagréablement, dans une zone érogène précise. Comme l'honneur, le sexe de Roquentin est chatouilleux, et n'est chatouilleux, bien sûr, que ce qui est par nature délicat, sensible à l'atteinte. Or, une disproportion nous frappe aussitôt entre le processus déclencheur de la Nausée (ce qu'en termes sartriens, on appellerait le « circuit téléologique » de la fornication : « je venais *pour* »), et les ardeurs habituellement fort tièdes d'Antoine pour la patronne : « J'ai dîné au Rendez-vous des Cheminots. La patronne étant là, j'ai dû la baiser, mais c'était bien par politesse. Elle me dégoûte un peu, elle est trop blanche et puis elle sent le nouveau-né... je grapillais distraitement son sexe sous les couvertures. » (P. 88, *Folio.*) On se demanderait à bon droit, sans avoir lu Freud, pourquoi, quand la patronne *n'est pas là,* il ressent une « déception » aussi « vive » à une zone qui, quand elle *est là,* est, c'est le moins qu'on puisse dire, peu érogène, — pourquoi ce « long chatouillement désagréable » à un sexe en définitive beaucoup plus chatouilleux que chatouillable. Quand on a lu Freud, bien sûr, on peut se demander s'il y a un dénominateur inconscient commun aux deux séquences complémentaires et antithétiques (je venais pour baiser/j'ai dû la baiser), un organigramme commun à la jouissance déçue ou reçue ; ou encore, quand on a lu Mauron, si les deux textes sont superposables.

La séquence n° 2 (j'ai dû la baiser), produit, une fois l'acte tant bien que mal accompli, ce qui fait le bonheur de l'analyste : un « rêve ». « J'ai laissé aller mon bras le long du flanc de la patronne et j'ai vu soudain un petit jardin avec des arbres bas et larges d'où pendaient d'immenses feuilles couvertes de poils. Des fourmis couraient partout, des mille-pattes et des teignes... Derrière des cactus et des figuiers de Barbarie, la Velléda du jardin public désignait son sexe du doigt. « Ce jardin sent le vomi », criai-je. » (88-89) Sans pouvoir entrer ici dans la problématique du pseudo-rêve écrit, qui n'en est pas un, mais peut (voir Freud, *Gradiva*), s'analyser comme s'il en était un, ni entreprendre, faute de temps, une analyse détaillée, nous nous bornerons à deux remarques : (1) Le « rêve » consécutif à la consommation de l'acte charnel montre le sexe de la femme comme source fortement anxiogène, lieu de cauchemar précisément *nauséeux* (ce jardin sent le

vomi). (2) Si l'on admet le déchiffrement freudien traditionnel vermines = enfants dans le langage onirique, on comprend la nature du « dégoût » de Roquentin pour la patronne qui « sent un peu le nouveau-né ». Le sexe parturiant de la femme désigne par avance l'horreur finale de la fécondité pâmée (scène de la racine de marronnier) : « ma chair elle-même palpitait et s'entrouvrait, s'abandonnait au bourgeonnement universel, c'était répugnant » (187). *Palpiter, s'entrouvrir, s'abandonner :* Roquentin sent son ultime nausée comme si sa chair était devenue tout entière *sexe de femme*, qui plus est, « bourgeonnant », en gestation. C'est le cauchemar absolu. Pour qui ? « J'étais venu pour baiser. » Pour un homme. Ramenés à la séquence n° 1, nous constatons que la déception d'une virilité chatouilleuse s'accompagne d'un symptôme concomitant : « en même temps je sentais ma chemise qui frottait contre le bout de mes seins, et j'étais entouré, saisi par un lent tourbillon coloré... » (34). L'usage veut que le mot *sein*, surtout au pluriel et sous la forme locutive : « le bout de mes seins », se réfère à un signifiant fondamental de la féminité, un de ses appendices et apanages essentiels. Un homme parlera, au choix, de sa poitrine, de son poitrail ou de ses pectoraux. Tout se passe donc exactement comme si le dégoût radical du sexe féminin, projeté comme *rêve* au terme de l'acte sexuel accompli, est introjecté comme *fantasme* dans l'acte manqué, le manque à baiser n'étant nullement manque à jouir, mais manque à *prouver :* dès l'instant où je cesse de pouvoir prouver que je suis un homme, voilà que *je me transforme en femme.* Telle est la logique du fantasme sartrien qui règle minutieusement le déroulement de la Nausée. On pourrait montrer en détail dans les quatre étapes successives (scènes du galet ; du café ; de la petite Lucienne ; de la racine de marronnier) la progression inexorable du fantasme, vécue dans les tourniquets de l'ambivalence, « tourbillonnant » du dégoût au désir : autant de stations de croix de l'homme-femme, hanté par la substitution, subite et subie, d'un sexe féminin à un sexe masculin précaire : « Comme il est étrange, comme il est émouvant que cette dureté soit si fragile. » (39.) Mal et remède à la fois, puisqu'il s'agira, en somme, en assumant une écœurante féminité, « la flaque visqueuse au fond de notre temps », de troquer la virilité réelle contre une virilité imaginaire inexpugnable, inscrite dans l'ordre du symbolique : « bande d'acier » de la musique ou histoire « belle et dure comme de l'acier », où Roquentin rêve de se transposer un jour.

Pour ceux qui douteraient de cette analyse, on peut du moins en croire, au choix, « Sartre par Flaubert », ou « Sartre par lui-même ». Ainsi, en lisant Sartre lisant Gustave, on relit très précisément *La Nausée :* « La chair, c'est le pur pâtir... L'agent désire et prend : voilà le mâle ; or, selon Gustave, la jouissance naît d'un abandon pâmé, de la passivité consentante et heureuse ; la femme jouit parce qu'elle est prise. Elle désire aussi, naturellement, mais à sa manière... le désir féminin est attente passive. Le texte parle de soi : si Gustave veut être femme, c'est que sa sexualité, partiellement féminine, réclame un changement de sexe qui lui permettrait un plein développement de ses ressources. » (*L'Idiot de la famille*, I, 685.) A cet égard, Antoine, c'est la conscience malheureuse de Gustave. « Le texte parle de soi », disait Sartre : eh oui, surtout quand il croit parler de l'Autre. Regardons Sartre en train d'imaginer Flaubert se regardant dans une glace : « Au départ, il fait de sa passivité constituée l'*analogon* d'une féminité secrète... il lui est possible au prix d'une irréalisation double — d'imaginer qu'il est un autre qui caresse une vraie femme — lui — de l'autre côté de la glace... Il y a ici deux *analoga :* ses mains, son image. De celle-ci, il n'appréhende que la chair caressée, négligeant les détails insignifiants tels que son sexe ou sa poitrine de jeune mâle. » (Ibid., 693.) Dans ce « Sartre par Flaubert », on surprend donc Jean-Paul en train de récrire très exactement la progression de la Nausée, c'est-à-dire la féminisation progressive de la chair, qui va des *mains* (scène du galet), au *visage dans la glace* (« Toute une moitié de mon visage cède... l'orbite s'ouvre sur un globe blanc, sur une chair rose et saignante », 33), précé-

lu plusieurs pages à la Bibliothèque, par paresse, par désœuvrement, il l'emporte avec lui un dimanche parce qu'il « faut bien faire quelque chose », essaie par trois fois de le lire, en cite un long passage où règne la mièvrerie. Or, selon Roquentin, l'existence est écœurante ; et la distance entre les mots et les choses, entre ce que je dis et ce que je vis, ne peut être comblée ; et le roman (à écrire) devrait faire deviner, « derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence ». On comprend alors qu'il prenne un roman réaliste pour cible et qu'il s'évertue à en souligner la fadeur et l'inanité : le réalisme littéraire accepte passivement la réalité ; il ne fait que la singer ; il tente d'ajouter de l'existence à l'existence. Cependant, d'autres romans feraient tout aussi bien l'affaire et j'aime à croire qu'Eugénie fascine et dégoûte Roquentin comme le fascinent et le dégoûtent les miroirs.

Certes, entre le roman de Balzac et La Nausée**, le contraste est, en un sens, très net : troisième personne, première personne ; vision par-derrière, vision avec ; en famille, sans famille ; souvenir, amnésie ; nature adorée, nature abhorrée ; jardin privé, jardin public ; et ainsi de suite. Mais, d'un autre côté, les deux œuvres se répondent. Elles décrivent l'enfer mesquin de la province et se placent sous le signe de la mélancolie** (La Nausée **devait s'intituler** Melancholia) **et de la monotonie. A Bouville, Roquentin écrit : « Quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout... Les jours s'ajoutent aux jours sans rime ni raison, c'est une addition interminable et monotone. De temps en temps, on fait un total partiel : on dit : voilà trois ans que je voyage, trois ans que je suis à Bouville... Et puis tout se ressemble... Lundi, mardi, mercredi. Avril, mai, juin. 1924, 1925, 1926. Ça, c'est vivre ». A Saumur, les années passent sans que rien n'arrive, sans que les années diffèrent : l'Eugénie de la fin est pareille à celle du commencement. Les deux univers sont pétris par le temps, qui passe, qui fait vieillir, mais qui ne change rien. Comme Rollebon, cet autre Roquentin, Eugénie a le visage marqué par la petite vérole. Comme Roquentin, elle se trompe de fin, elle perd ses illusions, elle est violée par le réel ; et si le jeune homme est un masculin féminin, envahi par le doux, le mou, le moite, le visqueux, la jeune fille est un féminin masculin (« Elle avait une tête énorme, le front masculin mais délicat du Jupiter de Phidias »). Roquentin, qui veut vivre « de l'autre côté de l'existence, dans cet autre monde qu'on peut voir de loin, mais sans jamais l'approcher », retrouve dans le roman de Balzac son double,**

son propre monde. Lui qui a rêvé d'être, « derrière les pages des livres, avec Fabrice del Dongo et Julien Sorel », qui recherche le neuf et l'inviolé, ne lit dans Eugénie Grandet **que le terne, le défloré, ce qu'il connait déjà, ce qu'il a déjà lu.**

C'est l'inadaptation des textes à lui proposer du nouveau, exagérée dans le cas d'Eugénie Grandet, **qui explique en partie les déceptions de Roquentin. Lire, pour lui, c'est relire, soit que le texte imite l'existence, soit qu'il offre du neuf sans surprise. Roquentin rêve de commencements — « quelque chose est arrivé ! » — et ne trouve que des recommencements. Il sait trop bien raconter les histoires (« pour l'anecdote je ne crains personne, sauf les officiers de mer et les professionnels ») et en connait tous les secrets. Il critique « ceux qui expliquent le neuf par l'ancien [c'est-à-dire tout le monde ?] — et l'ancien... par des événements plus anciens encore, comme ces histoires qui font de Lénine un Robespierre russe et de Robespierre un Cromwell français : au bout du compte, ils n'ont jamais rien compris du tout. » Il parle avec dédain de « la psychologie comme on en fait dans les romans. » Il trouve trop guindées les lettres de Rollebon. Il ne peut supporter la conversation de l'Autodidacte : « Est-ce ma faute si, dans tout ce qu'il me dit, je reconnais au passage l'emprunt, la citation ? » Si Roquentin lit mal, s'il semble destiné à relire, c'est peut-être qu'il lit trop bien.**

Il y a pourtant des héros avec qui l'on aimerait vivre — Fabrice Del Dongo, Julien Sorel — il y a des mondes où l'on aimerait habiter. Mais on n'y entre jamais qu'en qualité de touriste. Constamment menacé par le réel, le lecteur ne peut entièrement échanger son temps contre un autre temps. Sartre écrit dans L'Imaginaire **que la lecture ne saurait m'arracher à moi-même : « Chacun sait que lorsque je lis, je m'identifie plus ou moins avec le héros du roman... Toutefois, cette identification n'est jamais complète... je suis moi-même et un autre. » Comme ces foules qui vont au cinéma afin que l'écran parle et rêve pour elles, mais qui sont immanquablement déçues (« le film serait idiot, leur voisin fumerait la pipe et cracherait entre ses genoux ou bien Lucien serait si désagréable... ou bien, comme par un fait exprès, justement aujourd'hui... leur douleur intercostale allait renaitre »), Roquentin, même s'il lit** La Chartreuse de Parme, **est condamné à être dedans et dehors, irréel et réel. Il n'est jamais qu'un objet à deux faces, tels le galet « sec sur tout un côté, humide et boueux sur l'autre », les papiers blancs et palpitants que la terre « englue par en-dessous », les cartes à jouer qu'on « retourne sur le nez », les**

dant l'entrée dans le café où le narrateur soudain « perd » le détail insignifiant de son *sexe* et où sa *poitrine de jeune mâle* se transforme en « bout de ses seins ». Curieuse intertextualité/intersexualité de l'écriture romanesque et de l'écriture critique. Au fait, si Madame Bovary est un homme déguisé en femme (*Critique de la Raison dialectique*, 90), on ne voit pas pourquoi Antoine Roquentin ne serait point une femme déguisée en homme. Mais si l'on préfère en croire « Sartre par lui-même », écoutons-le, en direct, répondre (*L'Arc*, nº 61) aux redoutables questions de Simone de Beauvoir : « Eh bien, Sartre, je voudrais vous interroger sur la question des femmes... vous n'avez jamais parlé des femmes... comment expliquez-vous ça ? » — « Je pense que c'est venu de mon enfance... c'était un peu mon milieu naturel, les filles et les femmes, et *j'ai toujours pensé qu'il y avait en moi une espèce de femme.* »

Seulement, pas si « naturel » que ça, — *la Nausée* en témoigne, et cette réticence quant à la question des femmes n'est point innocente, analytiquement parlant (je laisse l'idéologie à Simone). *La Nausée* est précisément là pour combler, au niveau du discours inconscient, cette étrange lacune du discours conscient de l'écrivain et le trio « Antoine-Jean-Paul-Gustave » nous en conte plus long que Sartre ne veut bien le dire ou se le dire. On sait que la notion de « bisexualité », introduite comme une pièce à la fois majeure et mal définie de la pensée freudienne, préoccupe beaucoup les psychanalystes ; ceux de la Société Psychanalytique de Paris lui ont consacré leur congrès d'avril 1975 ; d'après le rapport du Dr Christian David, toute cure réussie suppose une intégration de la bisexualité psychique du sujet ; inversement, nous dit-il, « toute menace grave touchant l'identité ou l'intégrité sexuelle est susceptible d'entraîner diverses perturbations de l'organisation psychique pouvant aller jusqu'à la psychose. » (*Rapport*, 52.) Et le psychiatre français Kreisler formule la même idée dans un vocabulaire qui nous intéresse particulièrement : « Appartenir à un sexe est un des noyaux les plus fermes de la cohésion de notre personne et la sexualité pourrait être le mode le plus primitif et le plus puissant d'enracinement dans l'existence. » (*Ibid.*) Que l'ultime Nausée de Roquentin ait lieu devant une *racine* éminement phallomorphe (« l'écorce, noire et boursouflée, semblait de cuir bouilli... cette peau dure et compacte de phoque », 180, 182) indique bien le lieu de la crise existentielle du sujet comme celui de l'enracinement viril. « Je ne suis pas du tout disposé à me croire fou », écrit Roquentin. Il a bien tort, — surtout en un temps où la névrose s'est terriblement dépréciée et où seule la psychose confère à l'écrivain ses lettres de noblesse.

Le critique, toutefois, n'est pas un psychiatre ; et le diagnostic (si l'on veut, l'élément dit de « construction ») n'a d'intérêt que s'il produit l'équivalent de l'afflux du nouveau matériel réprimé que Freud (*Construction in analysis*, 1937) donne comme pierre de touche d'une interprétation correcte : ici, l'intégration de plus en plus poussée d'éléments métonymiquement discrets du texte en une séquence métaphorique cohérente. Une psycholecture, au fond, n'est rien d'autre que la constitution d'une logique rigoureuse des détails, dans la mesure où elle replace la logique des possibles narratifs dans le fonctionnement du fantasme. Si l'on rabat la séquence érotique nº 1 (j'étais venu pour baiser) sur la séquence érotique nº 2 (j'ai dû la baiser), on peut dire que le devoir viril accompli évite la crise de l'identité sexuelle, s'il est vrai, selon la remarque de R. R. Greenson, que « le névrosé adulte se comporte comme si le sexe de son objet sexuel déterminait son propre sexe ». Mais des traces de la première logique des signifiants subsistent dans la seconde : à peine la Velléda du jardin public ou pubique a-t-elle désigné du doigt son sexe comme partie peccante, rassurant ainsi le dormeur mâle, qu'au réveil ce dernier entend la patronne lui dire : « J'aurais pas voulu vous réveiller... mais j'avais un pli du drap sous les *fesses*... » (89). L'ordre syntagmatique est révélateur : ce reste « diurne » déclenche *aussitôt après* dans le texte

romanesque un autre « rêve » où prolifère le signifiant fessier, refoulé comme simple détail du « réel » dans la scène vigile (pli du drap). L'obsession se manifeste à plein : « J'ai fessé Maurice Barrès. Nous étions trois soldats et l'un de nous avait un trou au milieu de la figure. Maurice Barrès s'est approché de nous et nous a dit : « C'est bien ! » et il a donné à chacun un petit bouquet de violettes. « Je ne sais pas où le mettre », a dit le soldat à la tête trouée. Alors Maurice Barrès a dit : « Il faut le mettre au milieu du trou que vous avez dans la tête. » Le soldat a répondu : « Je vais te le mettre dans le cul. » (89). Encore une fois, une analyse détaillée est ici impossible ; notons seulement la triple constellation associative : tête trouée-mettre dans le cul-bouquet de violettes, et, par un mouvement inverse du premier, rabattons-la sur la séquence érotique n° 1.

Dans le café où nous l'avions laissé, nous trouvons Roquentin en pleine Nausée, affalé : « La banquette est défoncée à l'endroit où je je suis assis... j'ai un ressort de cassé... la tête est toute molle, élastique, on dirait qu'elle est juste posée sur mon cou ; si je la tourne, je vais la laisser tomber. » (35). Devenue le « petit objet détachable », le « ressort cassé », la tête qui tourne, au point de risquer de tomber, montre, à la source de la Nausée, une très forte angoisse de castration : le vertige de Roquentin, c'est très exactement sa tête *vécue comme pénis*, face à la menace castratrice qui le vise dans son identification narcissique. « Je me suis laissé tomber sur la banquette, je ne savais plus où j'étais » : le texte, lui, *sait* avec précision où il est ; quand il (la tête) se laisse tomber, Antoine est assis à l'endroit où « la banquette est défoncée ». Or, se « faire défoncer » désigne dans un argot cru, cher à Sartre, l'acte redouté qui transforme *le* sujet masculin en *une* tante. L'angoisse de castration féminisante le renvoie à sa vulnérabilité fondamentale : l'anus, c'est le vagin du mâle. Le dégoût (désir) du sexe femelle s'intériorise dans le registre fantasmatique comme hantise de posséder un sexe féminin en puissance, que la Nausée actualise. L'angoisse de castration s'accompagne d'une très forte angoisse complémentaire de sodomisation. A Maurice Barrès demandant au soldat qu'on mette le bouquet « au milieu du trou que vous avez dans la tête » (tête « trouée » du soldat, tête « coupée » de Roquentin), n'oublions pas la réponse : « Je vais te le mettre dans le cul ». Or, dans ce cul, si j'ose dire, qu'est-ce qu'on met ? Un bouquet de *violettes*. La hantise de sodomisation ressentie comme féminisation (le fantasme autant que le bon sens étant la chose du monde la mieux partagée, Roquentin se retrouve ici dans l'excellente compagnie du président Schreber, de freudienne mémoire, qui était la « femme de Dieu »), se marque pourtant dans le texte sartrien d'un signifiant privilégié, le *violet*, puisque aussi bien, ne l'oublions pas, la Nausée de Roquentin est un vertige *coloré*. « Je voyais lentement tourner les couleurs... » Une analyse du signifié thématique montrerait facilement que, dans le texte sartrien, cette couleur est l'emblème d'une sexualité féminine et léthale (ainsi, la caissière à laquelle Roquentin s'identifie spontanément : « elle est rousse comme moi ; elle a une maladie dans le ventre. Elle pourrit doucement sous ses jupes avec un sourire mélancolique, semblable à l'odeur de *violette* que dégagent parfois les corps en décomposition », 84). On s'étonnera sans doute moins qu'Annie de cette répugnance esthétique d'Antoine : « Tu as protesté pendant un an, avec indignation, que tu n'irais pas voir *Violettes Impériales.* » (198). Mais, plus important encore, le violet est couleur sartrienne d'une sexualité femelle redoutable dans l'ordre même de la signifiance : comme *viol*, comme *violé*. Ce qu'avère, après l'identification du narrateur à la caissière putrescente, celle à la « petite Lucienne », dans l'étape suivante de la Nausée : « La petite Lucienne a été violée. Etranglée. Son corps existe encore. *Elle* n'existe plus. Ses mains... Je... voilà que je... Violée. Un doux désir sanglant de viol me prend par-derrière... » (144). L'ambiguïté même de l'expression : « désir sanglant de viol » (de violer, d'être violé ?), qui n'est autre que l'ambivalence même du désir actif/passif, se résout momentanément au profit d'une trans-

mains qui montrent tour à tour leur dos argenté et la nudité grasse de leur paume, la banquette de tramway avec son « ventre tourné en l'air », les crustacés alternativement durs et tendres. C'est dire que, pendant sa lecture, il est encore contingent.

La lecture — et l'appréciation passive des beaux-arts en général — n'est pas la seule expérience incapable de sauver Roquentin, de le laver du péché d'exister. Il a rejeté l'aventure (« les aventures sont dans les livres »), la puissance et l'argent (les bourgeois de Bouville sont des salauds), le savoir (l'Autodidacte est un imbécile), le plaisir sexuel (ce n'est pas un plaisir !), son travail sur Rollebon (« jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant »), les consolations du souvenir (le passé est mort) et celles de la vie intérieure (Roquentin n'est « ni vierge ni prêtre » et ne sait même plus souffrir). Quant à l'amour, à l'amitié, à la possibilité d'aider les hommes, ce ne sont que des illusions. La réunion tant espérée de Roquentin et d'Anny finit mal, l'Autodidacte « ne compte pas », les humanismes comme le socialisme sont dénoncés avec férocité. Roquentin n'a pas d'aptitude pour les rapports avec autrui. L'épigraphe de La Nausée **le décrit comme « un garçon sans importance collective... tout juste un individu ». Il vit isolé, en dehors du social. Il n'a pas de travail, « pas de chef, pas de femme ni d'enfants ». Gustave Impétraz aimerait le chasser de la cour des Hypothèques ; les portraits du salon Bordurin-Renaudas veulent l'obliger à quitter le musée ; à la maison Bottanet, il se sent devenir inhumain sous le regard des dineurs ; et, un peu plus tard, lorsqu'il observe les hommes qui s'affairent dans la rue Boulibet, il lui semble appartenir « à une autre espèce ». D'ailleurs, même s'il tente de se rapprocher de certaines personnes, il échoue : il ne sait que dire à Anny quand il lui rend visite, il ne sait secourir l'Autodidacte humilié, il se compare à une nouvelle Cassandre. Les relations avec les hommes ne sont pas faites pour lui.**

Reste la création d'une œuvre d'art ou, plus précisément, le domaine de l'écriture et de l'écrit. Roquentin aime à écouter « un vieux rag-time **avec refrain chanté », qui lui procure un étrange bonheur et fait même disparaître sa nausée. Cette mélodie au nom prometteur — le titre en est** Some of These Days **— s'oppose en tout point à l'existence. Sèche, dure, pure, rythmée, compacte, invulnérable, nécessaire, elle « commence pour finir », elle a son propre temps, elle est. D'un autre côté, Roquentin semble avoir un tempérament d'écrivain. Sa première réaction à la nausée est de tenir un**

journal et, s'il prépare un livre sur M. de Rollebon, ce n'est plus par intérêt pour ce personnage : « maintenant, l'homme... l'homme commence à m'ennuyer. C'est au livre que je m'attache, je sens un besoin de plus en plus fort de l'écrire — à mesure que je vieillis, dirait-on. » Il a même « l'impression de faire un travail de pure imagination ». D'ailleurs, chaque fois qu'il pense à ses activités d'historien, la tentation du roman se fait plus puissante (« il fallait plutôt que j'écrive un roman sur M. de Rollebon » ; « je pensais à M. de Rollebon : après tout, qu'est-ce qui m'empêche d'écrire un roman sur sa vie ? »). A la fin de La Nausée, **Roquentin entend le rag-time pour la dernière fois. Il lui semble que le compositeur et l'interprète ont réussi à se sauver, à justifier leur existence. « Ils se sont peut-être cru perdus jusqu'au bout... Et pourtant, personne ne pourrait penser à moi comme je pense à eux, avec cette douceur ». Il décide alors de se sauver lui-même en écrivant un roman.**

Ce ne serait évidemment pas un roman réaliste, une œuvre s'attachant à refouler l'imaginaire, mais « une autre espèce de livre... une histoire, par exemple, comme il ne peut en arriver, une aventure... belle et dure comme de l'acier [et qui] fasse honte aux gens de leur existence », un vrai roman plutôt qu'un roman vrai, un texte que Roquentin n'aurait jamais lu et qu'il aurait envie de lire. D'autre part, il ne s'agirait pas d'être sauvé par l'acte même d'écrire : « Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe. » Il ne s'agirait pas non plus d'avoir écrit, de s'être écrit. Ni le « j'écris, donc je suis » dont parlait Camus ni le « j'ai écrit, donc je suis ». Il ne reste rien de Rollebon dans les lettres qu'il a composées (« Rien d'autre n'existait plus qu'une liasse de feuilles jaunes ») et rien de Roquentin dans les lignes qu'il a tracées (« cette phrase, je l'avais pensée, elle avait d'abord été un peu de moi-même. A présent... je ne la reconnaissais plus... N'importe qui d'autre avait pu l'écrire. Mais moi, moi je n'étais pas sûr de l'avoir écrite »). Enfin, il ne s'agirait pas simplement d'avoir créé du beau, mais plutôt, et avant tout, d'être lu : « Un livre. Un roman. Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient : « C'est Antoine Roquentin qui l'a écrit, c'était un type roux qui trainait dans les cafés », et ils penseraient à ma vie comme je pense à celle de cette Négresse : comme à quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire. » Tout bien considéré, et paradoxalement, Roquentin serait sauvé par la lecture des autres.

Une étape a pris fin. Une nouvelle

sexualisation fantasmatiquement assumée, de par le *lieu* où le désir prend le sujet : *par-derrière*. Il y a là une équivalence symbolique exacte entre la manière dont il vit désormais sa chair comme féminine (« Mon corps de chair qui vit, la chair qui grouille et tourne doucement liqueurs, qui tourne crème... l'eau douce et sucrée de ma chair », 145) et son universelle sodomisation « schreberienne » : « l'existence prend mes pensées par-derrière et doucement les épanouit *par-derrière ;* on me prend par-derrière, on me force par-derrière de penser... il court il court le furet (par-derrière) par-derrière *par-derrière*, la petite Lucienne assaillie par-derrière violée par l'existence par-derrière... » (146). La « petite Lucienne », reparue à point comme dernier maillon de la chaîne du délire verbal, est forcément « assaillie par-derrière », si Roquentin doit pouvoir la « devenir ». Ici, selon la loi que Freud assignait au développement des séquences oniriques d'une même nuit, où la progression est celle qui va du plus caché au plus manifeste, tous les éléments de la fantasmatique sartro-roquentienne apparaissent sans refoulement dans l'écriture délirante (la désyntaxisation, dégrammaticalisation, décodification du récit indiquant le lieu où le travail textuel accomplit la pulsion sexuelle). Nous n'en sommes pas là, et, dans la scène du café, lesdits éléments ne font que transparaître, quelque peu obscurcis, hésitants : comme les *bretelles* du cousin Adolphe (emblème traditionnel, s'il en fut, du machisme prolétarien, bretelles-Gabin dans les films Prévert-Carné), qui « hésitent » entre le bleu et le mauve (« On a envie de leur dire : allez-y, *devenez* violettes, et qu'on n'en parle plus. » (36). Mais, à ce stade, pour qu'on puisse encore « en parler » c'est-à-dire, écrire, les bretelles ne peuvent pas, ne *veulent* pas devenir *violettes ;* et là où Robbe-Grillet voyait jadis un anthropomorphisme naïf de la description sartrienne, il faut voir une inscription très sûre et précise du fantasme, qui articule déjà, par une curieuse condensation, « le temps des bretelles mauves et des banquettes défoncées » (38). La poussée désirante ou délirante est contenue par l'appel, déjà noté, à une virilité imaginaire, à cette « bande d'acier, l'étroite durée de la musique, qui traverse notre temps de part en part » (ibid.), dont l'effet est aussi spécifiquement désigné que la cause : « Quand la voix s'est élevée dans le silence, j'ai senti tout mon corps *se durcir* et la Nausée s'est *évanouie.* » (39). Poussée contenue donc, mais non sans qu'y soit retenue la féminisation dangereuse et latente : pas seulement dans la voix d'une *chanteuse*, mais dans la réaction même de la « petite fille du vétérinaire » devant la musique : « A peine assise, la petite fille a été saisie :elle se tient raide, les yeux grands ouverts. » (38). Petite fille phallique, pourrait-on dire, où ce qui se tient raide, dans la virilité miraculeusement recouvrée de Roquentin, c'est un pénis de femme. On s'étonnera moins si la solution finale du livre est un fétichisme de l'art.

Pourtant la scène du café ne s'arrête pas à la disparition de la Nausée sous l'effet de la musique ; elle s'achève sur cette anodine partie de cartes, qui avait requis notre attention au début. Moins anodine, peut-être, d'être une *manille*, si l'on songe que la nausée initiale est de la *main*, et que celle-ci sera plus tard punie (« je m'envoie un bon coup de couteau dans la paume » 143). La hantise de sodomisation conjurée, il reste, pour que la fameuse « prostestation virile » soit satisfaite, à affronter la menace de castration. C'est ce deuxième temps de l'opération fantasmatique qu'accomplit par procuration la scène des joueurs. Lorsque « le gros rougeaud » abat sa manille de carreau, le « jeune homme à tête de chien » le contre soudain (mieux vaut cette tête, d'une animalité mâle et domestiquée, que la tête « molle » et « élastique » de Roquentin) : « Merde ! Il coupe. » (40). On coupe aux cartes ; on coupe aussi sur le divan de l'analyste ; et là, du père, on n'y coupe pas. Le voilà précisément qui apparaît, pour disparaître, sous sa forme la plus classique : « La silhouette du *roi de cœur* paraît entre des doigts crispés, puis on la retourne sur le nez et le jeu continue. Beau roi, venu de si loin, préparé par tant de combinaisons, par tant de gestes disparus. Le voilà qui disparaît à son tour pour que *naissent* d'autres combinaisons et d'autres gestes... » (ibid.) Le lyrisme inopiné

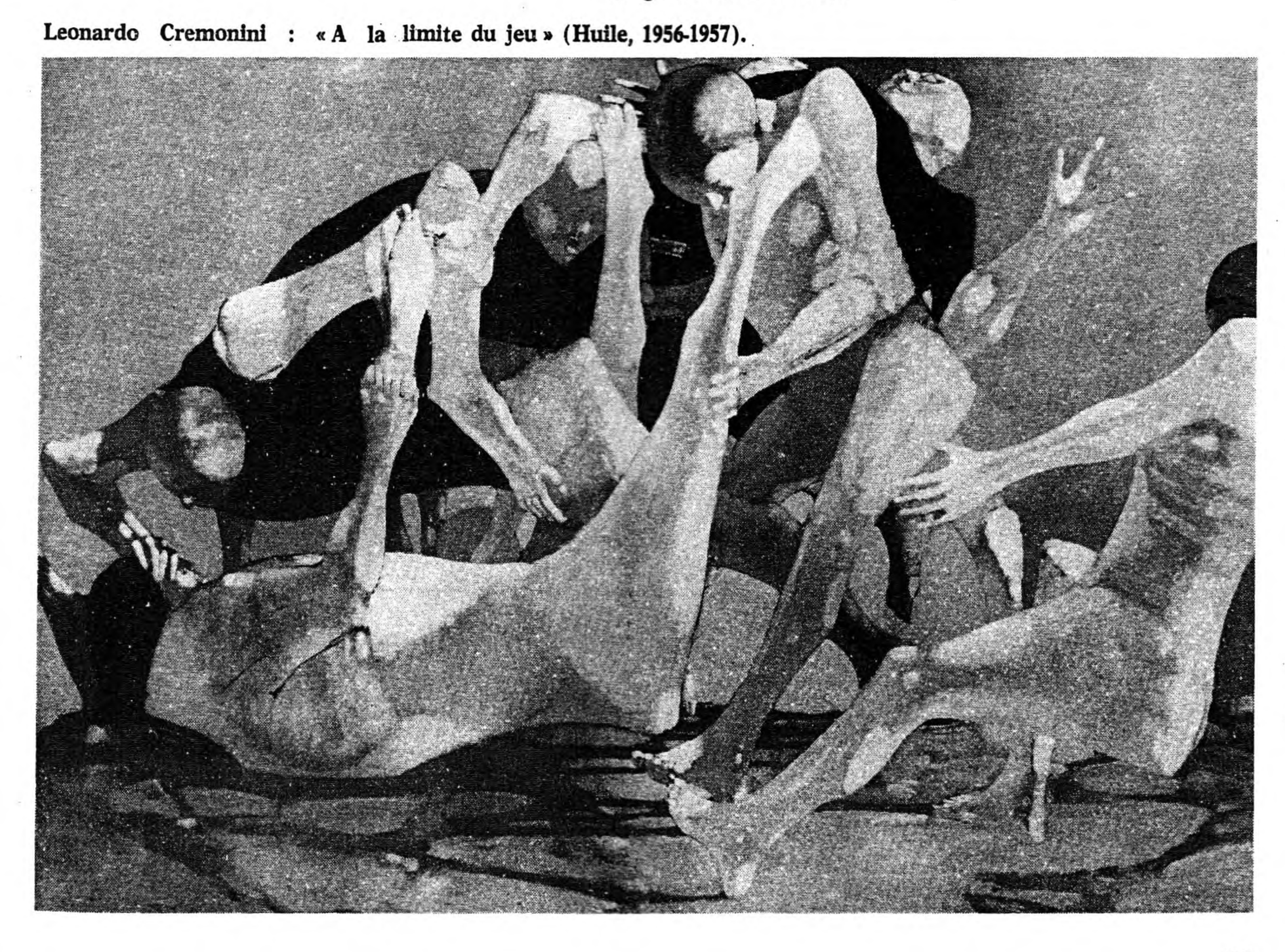
de ce passage n'aurait guère de sens au niveau du code « réaliste » d'un récit où l'on ne sache pas que Roquentin soit particulièrement cartomane ni manillophile. Sur l'Autre Scène et dans l'autre code, la lisibilité est parfaitement logique : le « fils » coupe le « père », liquide l'œdipe par retournement de la menace ; pour que *naisse* le fils, le « roi de cœur » disparaît, comme M. de Rollebon plus tard (autre meurtre imaginaire du père). Adoubé mâle, sacré viril, on comprend l' « émotion », autrement inexplicable, qui saisit Roquentin : « Je suis ému, je sens mon corps comme une machine de précision au repos » (41), un repos bien mérité après les transes transsexuelles. On comprend aussi l'afflux impérieux et subit des souvenirs de Roquentin en ce point précis de la chaîne fantasmatique : « ... je me suis enfoncé dans des forêts, et j'allais toujours vers d'autres villes. J'ai eu des femmes, je me suis battu avec des types... » (ibid). En règle avec une virilité désormais homologuée, rassuré quant à ses deux attributs essentiels, le baiseur-bagarreur se sent en paix dans la machine de sa peau : il est normal qu'il *voie* ce que les autres *ne voient pas*, puisque c'est la place de son fantasme : le *neuf de cœur*. « New of heart », il peut repartir (« C'est bien, je vais partir... »), et du pied gauche, sauf, hélas, à une gaucherie près. La carte, « restée en arrière », « quelqu'un la prend enfin, la donne au jeune homme à tête de chien. » « Ah ! C'est le neuf de cœur ! » (41). Il y a lieu, en effet, de s'étonner. Sauf à être « laissé en arrière » ou, comme on dit, « demeuré », quant à la résolution du fantasme, une virilité ne se « donne » pas, il faut soi-même la « prendre », c'est-à-dire l'apprendre. Faute de trop savoir qu'en faire et n'ayant pas encore décidé de la transmuer ou transmâliser en écriture, « le jeune homme tourne et retourne le neuf de cœur entre ses doigts. » (ibid.) Mais, en même temps que ratage, peut-être y a-t-il déjà annonce de la (ré)solution future, puisqu'à côté du jeune homme, « le vieillard violacé se penche sur une feuille en suçant la pointe d'un crayon. »

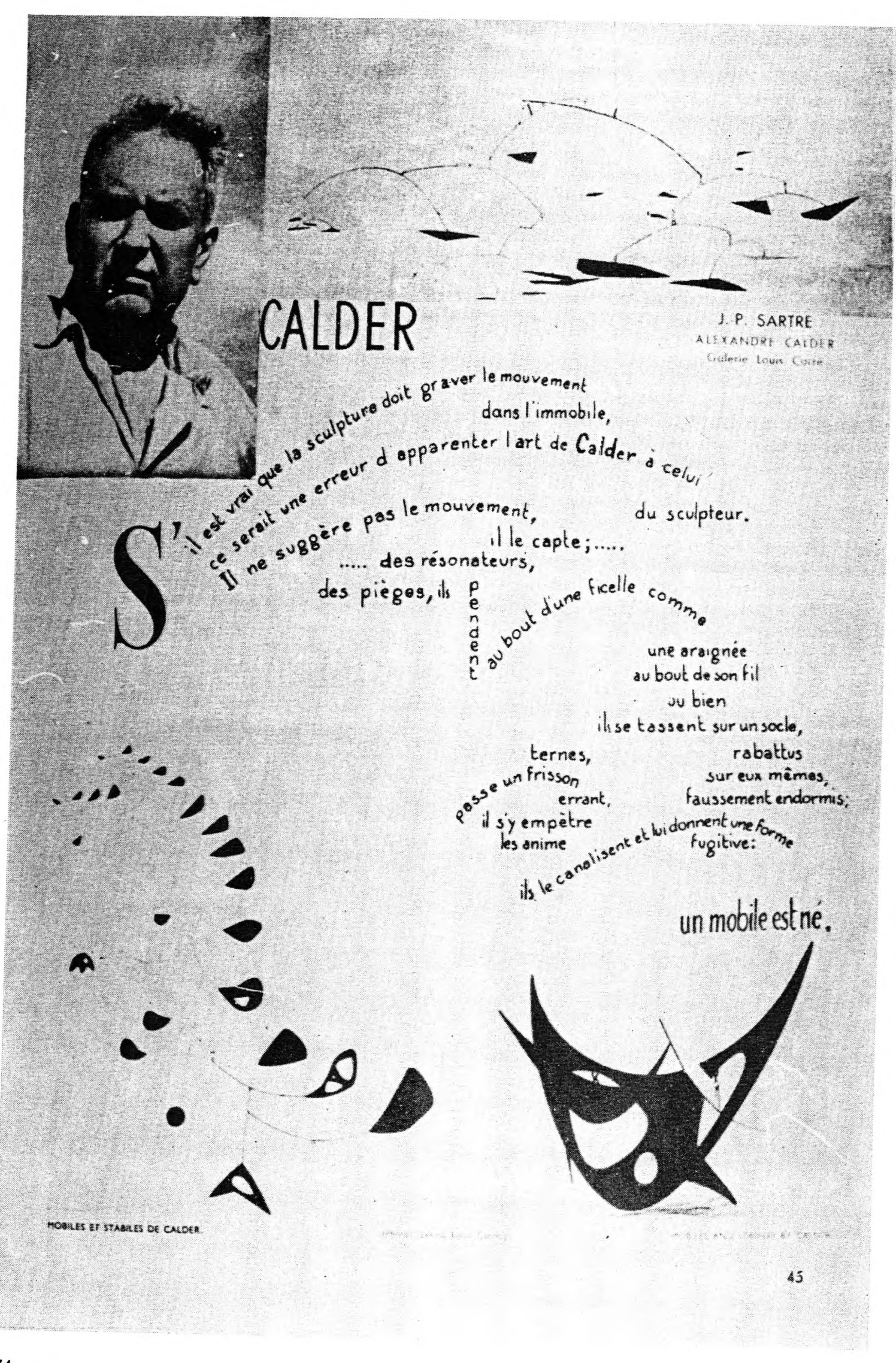
Serge DOUBROVSKY

étape commence. Le lecteur vilipendé fait place au lecteur recherché et la lecture décevante à la lecture (indirectement) rédemptrice. Roquentin n'écrira peut-être pas son roman : tout dans La Nausée, **depuis la note des Editeurs qui ne le sacre pas romancier jusqu'à la parodie de Proust, tend à le suggérer. D'ailleurs, où trouver des lecteurs qui, comme l'a dit Francis Jeanson, « acceptent** pour rien **de se savoir de** trop **» ? Mais la littérature engagée n'est plus tellement loin.**

Gerald PRINCE

Leonardo Cremonini : « A la limite du jeu » (Huile, 1956-1957).





CALDER

J. P. SARTRE
ALEXANDRE CALDER
Galerie Louis Carré

S'il est vrai que la sculpture doit graver le mouvement
dans l'immobile,
ce serait une erreur d'apparenter l'art de Calder à celui
du sculpteur.
Il ne suggère pas le mouvement,
il le capte; .....
..... des résonateurs,
des pièges, ils pendent au bout d'une ficelle comme
une araignée
au bout de son fil
ou bien
ils se tassent sur un socle,
ternes,
rabattus
sur eux mêmes,
faussement endormis;
passe un frisson
errant,
il s'y empêtre
les anime
ils le canalisent et lui donnent une forme
fugitive:

un mobile est né.

MOBILES ET STABILES DE CALDER.

45

Geneviève IDT



Les chemins de la liberté,

Les toboggans du romanesque

« C'est assez drôle de voir comment ça se goupille un roman. Mais je pense en effet que je n'ai pas l'imagination romanesque. Ça ne veut pas dire que j'écrirai de plus mauvais romans que les autres, mais seulement que je ne suis pas « fait » pour le roman [1]. »

Cette confidence épistolaire de Sartre à S. de Beauvoir date du 25 janvier 1940, en pleine rédaction de *AR* [2]. Les critiques contemporains abondent dans ce sens : qu'ils s'indignent ou s'enthousiasment, qu'ils y voient « une excrémentographie très poussée » ou « notre *Education sentimentale* », ils contestent moins la qualité de *CL* que son appartenance à la fiction romanesque. Ils y cherchent, ils y trouvent donc, l'illustration et la vulgarisation de thèses philosophiques, un témoignage de l'auteur sur lui-même et sur son époque ; ils accordent à « l'intelligent M. Sartre » des qualités d'observation et de réflexion, non d'imagination : « Nous sommes en présence d'une littérature de *lucidité* et non plus d'imagination [3]. »

Et pourtant Sartre souhaitait en 1947 que « les mots... fussent des toboggans déversant les lecteurs au milieu d'un univers sans témoins » [4]. Comment provoquer cette descente dans le fictif sans imagination ? C'est que le don d'hallucination n'a rien de commun avec l'écriture : Sartre a souligné dès 1940 « la pauvreté du matériel hallucinatoire ». Les romans, comme les toboggans, « ça se goupille » à partir d'éléments hétéroclites qu'on bricole. Il s'agit maintenant de les dénombrer et de voir comment ils se combinent.

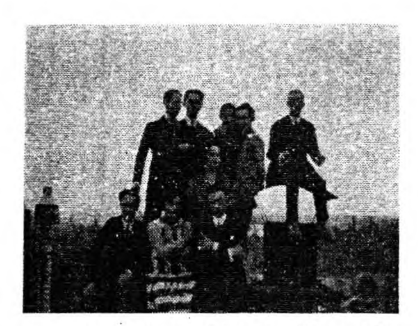
1. HORS-TEXTE, UNE PARABOLE EXISTENTIELLE.

En novembre 1938, quelques mois après avoir projeté « Lucifer », le roman qui devait devenir *CL*, Sartre confiait à Claudine Chonez :

« J'aurais rêvé de n'exprimer mes idées que dans une forme belle — je veux dire dans l'œuvre d'art, roman ou nouvelle — mais je me suis aperçu



1. Lettre publiée dans *Magazine littéraire*, septembre 1975, n° 103-104, p. 45.
2. Les titres des romans de Sartre seront ici désignés par leurs initiales.
3. Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, N.R.F., 1960, p. 100-101.
4. *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, 1948, repris en coll. « Idées », p. 276.


Sur le toit de l'Ecole Normale, avec Nizan.

que c'était impossible. Il y a des choses trop techniques, qui exigent un vocabulaire purement philosophique. Aussi je me vois obligé de doubler, pour ainsi dire, chaque roman d'un essai. »

L'impossible finalité de l'œuvre d'art, c'était donc pour lui d'exprimer une idée préexistant à sa mise en mots, voire à sa mise en fable. Et puisqu'il prit soin par la suite de la dire en clair, c'est-à-dire en langage philosophique, la première tâche des commentateurs, fussent-ils aussi brillants que Cl.-E. Magny ou M. Blanchot, a consisté à retrouver ce « sujet » sous la fable du roman, à chercher la leçon de l'intrigue, éventuellement à en mesurer la valeur morale, à la ranger sous l'étiquette d'une école de pensée : « purgatoire existentiel », « comédie existentielle » ou, plus généralement, « roman existentialiste », *CL* a paru existentialiste par essence, et romanesque par accident. Premier lecteur de lui-même, Sartre ne pouvait échapper à une problématique qui s'imposait à cette époque, et il accrédite de telles interprétations par ses propres commentaires, avant le texte, dans le texte et autour du texte.

1-1. L'œuvre en projet : où l'« on verra l'existence réhabilitée ».

En juillet 1938, Sartre, d'après *La Force de l'âge,* avait pour son prochain roman un sujet : la liberté, un titre : « Lucifer », une épigraphe : « Le malheur, c'est que nous sommes libres. » Rien encore qui puisse servir à la construction d'un roman : aucune esquisse de personnage ni d'intrigue. Les premiers éléments romanesques apparaissent en novembre 1938, sous la plume de Cl. Chonez tantôt résumant, tantôt transcrivant son entretien avec Sartre. Mais ils ne font guère honneur à la puissance créatrice du romancier : celui-ci conçoit bien un nouveau « sujet » et une nouvelle éthique, mais il emprunte le héros et l'intrigue à son premier et unique roman qui vient de paraître, et dont il se contente de projeter la suite : « Roquentin, dans le prochain roman, découvrira sa liberté. » A ce moment de la création, la recette du romancier-philosophe est simple : on prend un personnage, toujours le même, déguisement romanesque du « je » anonyme et indifférencié des essais philosophiques, et on le jette dans la quête indéfinie d'objets métaphysiques variés, qui feront toute l'originalité du livre. Quand Sartre décrit la suite qu'il envisage pour *La Nausée,* il lui suffit d'en rectifier le sens et la portée en termes généraux :

> « On a accusé *La Nausée* d'être par trop pessimiste. Mais attendons la fin. Dans un prochain roman, qui sera la suite, le héros redressera la machine. On verra l'existence réhabilitée, et mon héros agir, goûter l'action [5]. »

Le résumé de l'entretien comporte bien par ailleurs quelques éléments d'intrigues plus précis :

> « J.-P. Sartre fait vivre à son héros les jours récents où nous avons cru que tout allait être balayé par la guerre ; il l'imagine mobilisé, découvrant dans cette rupture sa liberté totale et enivrante. Au retour, Antoine est mûr pour la volupté de l'acte gratuit [...] Naturellement il viole une femme et fait commettre un crime. »

Aux Etats-Unis, en 1945.



Mais là encore l'imagination du romancier paraît pauvre : la mobilisation, c'est alors une expérience communément partagée dont le souvenir est tout proche ; quant au viol et au crime, si toutefois Sartre n'a pas mystifié son interlocutrice, ce ne sont que des variétés d'acte gratuit, ce vieux stéréotype culturel, et la version définitive ne les retiendra même pas. Le germe de cette somme romanesque est bien un thème philosophique, et non une intrigue romanesque.

Sartre ne procède donc pas à la manière des romanciers démiurges, qui voient des personnages et des aventures avant d'en déterminer la signification. Si l'imagination romanesque lui vient, c'est plus tard, par surcroît, malgré lui et peut-être à son insu : il imagine la plume à la main. En effet, les lettres qu'il a écrites à S. de Beauvoir pendant sa mobilisation, en pleine rédaction de *AR,* manifestent à la fois la persis-

5. *Ibid.*

tance d'une finalité philosophique et la naissance d'un univers romanesque original. S'adressant à une collègue, il peut commenter son projet en termes philosophiques :

« Il s'agit de montrer une apparition brusque et intermittente de la liberté [...] Je suis pris entre une théorie husserlienne et une théorie existentielle de la liberté » (13-11-1939).

« Il m'a semblé [...] que les idées les plus nettes étaient des resucées de Heidegger, qu'au fond je ne faisais depuis le mois de septembre, avec les trucs sur « ma » guerre, etc., que développer laborieusement ce qu'il dit en dix pages sur l'historicité » (9-01-1940).

« C'est un ouvrage husserlien et c'est un peu écœurant quand on est devenu zélateur de Heidegger » (23-04-1940).



Vers 1950, chez lui.

Pourtant, cette étiquette philosophique que Sartre attribue à son roman reste-t-elle à ses yeux l'essentiel ? Ce n'est pas sûr ; car ce livre dont il désavoue la perspective, il en accepte, il en souhaite même la publication :

« Pour moi, si mécontent que j'en sois, il n'est pas question que le factum ne paraisse pas, puisque je l'ai achevé. Et c'est marrant, parce que je le laisserai éditer avec un défaut essentiel, au lieu que je ne tolérerais pas qu'il paraisse avec un défaut technique » (23-04-1940).

L'essentiel, ce n'est donc plus le contenu théorique du livre, mais sa perfection littéraire. Effectivement, il est surtout question, dans le reste des lettres, des « complications de l'intrigue », des « sentiments des personnages », de « leurs réactions réciproques ». L'auteur se préoccupe longuement de la cohérence du « caractère » de Marcelle, de la liaison entre les chapitres, de l'enracinement de ses héros dans le passé ; il hésite entre un récit d'action et le « pâteux poétique », il cherche à « dégraisser » son récit, à le développer ou à le raccourcir : soucis qui sont bien ceux d'un artisan de l'écriture et non d'un philosophe.

1-2. La symbolique des titres.

La même évolution du conceptuel au romanesque est manifeste dans le corpus que constituent les titres projetés et retenus pour l'ensemble et ses parties, et qu'on peut considérer comme des métatextes dans le texte :

Juillet 38 :	« Lucifer »	I « La Révolte »	II « Le Serment »		
Début 39 :	*Les Chemins de la liberté*				
30-12-39 :		I *L'Age de raison*			
31-12-39 :			II « Septembre »		
29-04-40 :	« La Grandeur »				
?			II *Le Sursis*		
45 :				III « La Dernière Chance »	
Eté 48 :				III *La Mort dans l'âme*	IV « La Dernière Chance »
Nov.-déc. 49 :					IV *Drôle d'amitié*

Le choix définitif des titres est moins significatif dans l'œuvre de Sartre que l'histoire et la forme des essais successifs. Dans ce roman-gigogne où tout nouveau livre se déboîte du précédent sans jamais être le dernier, les titres n'ont pas toujours un lien nécessaire avec le texte qu'ils intitulent. Ils désignent souvent à la fois un ensemble et l'une de ses parties, la tige maîtresse et celle qui en est issue par marcottage : « *La Mort dans l'âme* » a servi deux fois, pour les pages du journal de guerre publié dans *Exercice du silence* en 1942 et pour le roman où elles ont été récrites ; prévu pour le troisième roman, « La Dernière Chance » a été conservé pour le quatrième. D'autre part, presque tous les titres, qu'ils aient été seulement projetés ou retenus, sont motivés dans l'œuvre entière, sans que la fréquence et la distribution de ces motivations justifient le choix définitif.

Boris Vian et son orchestre, vers 1946.



A Paris, avec Simone de Beauvoir, Michelle Vian, Scipion et Nelson Algren.

L'évolution des titres obéit à un double mouvement, également sensible dans l'écriture sartrienne : ils vont du plus symbolique au plus descriptif, du plus savant au plus populaire, conformément à l'itinéraire qui mène de *La Légende de la vérité* au style oral-écrit des entretiens. « Lucifer » est en effet le titre le plus symbolique et le plus chargé d'allusions culturelles ; il ne désigne aucun personnage en particulier, sauf Daniel, qu'on ne peut pas considérer comme le personnage central. Seul l'explique le prière d'insérer, qui attribue à tous les personnages une qualité commune, la lucidité, celle du porte-lumière. En tout cas, ce titre fait à la fois énigme et sens, et donne à l'ouvrage projeté la portée d'un mythe, accessible aux seuls lettrés sensibles à son étymologie. « Les Chemins de la liberté » est encore polysémique, désignant en 1939 la liberté individuelle des personnages et en 1945 la libération collective d'une nation. En revanche, « La Dernière Chance », et plus encore « Drôle d'amitié », sont clairement lisibles, signifiant l'un une situation dramatique, voire mélodramatique, l'autre un sentiment fréquemment décrit dans les romans psychologiques. D'autre part, leur formulation repose sur des syntagmes figés qui doivent leur efficacité à leur banalité. Tout se passe comme si l'écriture sartrienne allait du mythe à l'anecdote en passant par l'Histoire, et d'une culture encombrante au langage familier, qui connote le réel et qui ouvre l'œuvre à un public plus large. L'évolution des titres signale la tentative de l'intellectuel pour « aller au peuple ».

1-3. Le résumé-programme des prière d'insérer.

Texte publicitaire, le prière d'insérer, même rédigé par l'auteur, est plus qu'un autre guidé par l'attente supposée des lecteurs. Censé arrêter le sens du texte, donner le fin mot de l'auteur dont il manifesterait précisément l'autorité, il ne fait en réalité que rationaliser après coup ses intentions et formuler par avance la lecture d'autrui, lecture déjà collective d'un texte individuel. Rien d'étonnant, donc, si les deux prière d'insérer, l'une pour *AR* et *S* en 1945, l'autre pour *MA* en 1949, formulent la leçon métaphysico-morale du récit : il fallait donner du sens aux événements récemment vécus par tous.

Mais les deux textes procèdent différemment : en quatre ans, l'univers romanesque sartrien a pris de l'autonomie. Le didactisme s'affiche dans le texte de 1945, qui prend la forme et la fonction d'un manifeste littéraire. L'énoncé porte la lourde trace du sujet de l'énonciation et de son désir, peut-être de son embarras :

> « Mon propos est de... J'ai voulu... Mais j'espère... Je n'ai pas cru devoir... J'ai choisi de... J'ai dû avoir recours... Je désirais... J'ai tenté de... J'ai repris la question... J'ai essayé... Je demande... C'est bien un roman de héros que je veux écrire... »

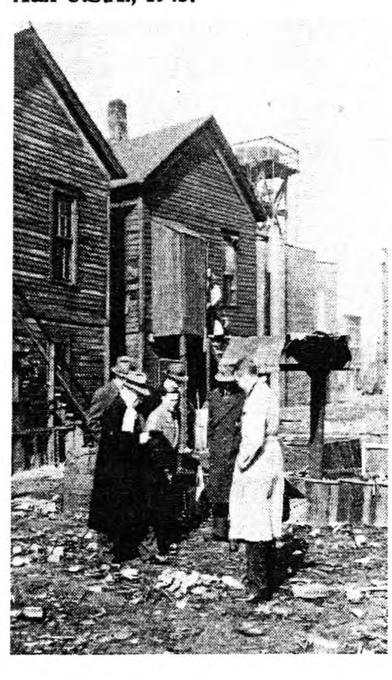
L'auteur définit ses intentions et son code romanesque, il présente le récit comme un message chiffré dont il donne la clé, mais la fiction disparaît sous ces précautions oratoires. En revanche, c'est elle qui domine dans le texte de 1949 : le sujet de l'énonciation s'efface au profit des sujets de l'énoncé, les héros de l'histoire nommément désignés : Daniel, Mathieu, Brunet, Boris [6]. Inutile de fournir la clé d'un message qui n'est pas chiffré : le sens du récit est ici donné en clair sous la forme de deux métaphores, presque des allégories.

La première est une métaphore décorative, sans rapport avec le texte :

> « La défaite a fait tomber du mur l'étagère aux valeurs... Paix, Progrès, Raison, Droit, Démocratie, Patrie, tout est en miettes, on ne pourra jamais recoller les morceaux. »

La deuxième est une expansion du titre général et une réactualisation de la métaphore qu'il contient :

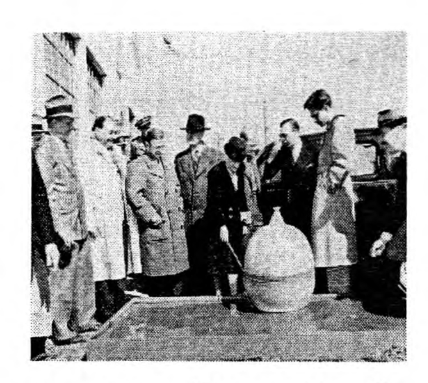
Aux U.S.A., 1945.



6. Ce tri exclut tous les personnages féminins...

« Sans route, sans références, ni lettres d'introduction [...] ils se mettent en marche [...] Daniel [...] commence [...] à monter la pente [...] Boris vole vers Londres. »

Ces images d'un goût baroque, voire précieux (« sa cuirasse de certitudes ») voisinent avec des procédés de feuilletoniste pour susciter le suspens : « A la recherche de la mort qu'on lui a volée, Boris vole vers Londres ; ce n'est pas la mort qu'il y trouvera », ou bien « Les autres sont refaits de leurs principes ; lui, il est refait de son problème. Qu'on se rassure, il en trouvera un autre. » Le texte le plus récent manifeste donc un plaisir non surveillé du fantasme et des jeux sur les mots, plaisir d'écrivain, non de moraliste.



Aux usines Higgins, Nouvelle-Orléans. Avec Andrée Viollis (Ce Soir, L'Humanité), **Pierre Denoyer** (France Soir), **Robert Villers** (Lyon-Libre).

Sartre représentait Le Figaro et Combat.

1-4. L'auteur lecteur de son œuvre.

Le moraliste reparaît dans les interviews de 1944 et 1945 : il prétendait alors se désintéresser de la beauté pour « dire l'être » : « La morale, voici, en effet, quelle est ma préoccupation dominante [7]. » Bien plus, après la parution des deux premiers volumes de *CL*, Sartre semble emboîter le pas des critiques : après la parution des articles de Cl.-E. Magny dans *Clartés* du 19 octobre et M. Blanchot dans *L'Arche* du même mois, Sartre, en commentant pour Christian Grisoli *AR* et *S*, réduit encore davantage la fable à son sujet conceptuel :

« *AR* et *S* ne sont encore qu'un inventaire des libertés fausses, mutilées, incomplètes, une description des apories de la liberté : c'est seulement dans *La Dernière Chance* que se définiront les conditions d'une liberté véritable [8]. »

Peut-être adopte-t-il les perspectives de ses premiers lecteurs ; peut-être aussi, conformément à son mode de création, a-t-il besoin d'un schéma conceptuel avant de bâtir la suite de sa somme romanesque. En tout cas, il considère désormais ses personnages comme les figures d'un récit allégorique, identifiées à l'Idée qu'elles représentent :

« Mathieu incarne cette disponibilité totale que Hegel appelle terroriste et qui est véritablement la contre-liberté [...] Brunet incarne l'esprit de sérieux... »

Etonnante cécité de l'artiste face à son œuvre : romancier à son insu, et répondant à l'attente de son interlocuteur, il traduit son roman dans un langage philosophique qui l'appauvrit.

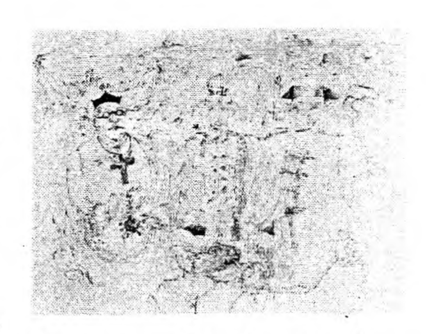
Mais *Qu'est-ce que la littérature ?*, écrit en même temps que le début de *MA*, manifeste plus de lucidité de la part du romancier qui s'est remis au travail : malgré le pluriel de l'énonciation, « Situation de l'écrivain en 1947 » généralise le projet individuel de l'auteur de *CL* : il aurait pu attaquer les problèmes de son temps « dans l'abstrait par la réflexion philosophique ». Mais il a préféré « les vivre, c'est-à-dire soutenir [ses] pensées par ces expériences fictives et concrètes que sont les romans [9] ». En quelques pages, il expose non plus la morale de son œuvre, mais sa technique, et une intention nouvelle qui est bien celle d'un artiste : créer des objets de mots, des livres qui existent « à la façon des choses » ; produire de la beauté, à condition de la définir par « la densité d'être ».

2. LE REALISME : UNE COMPLICITE AVEC LE PUBLIC.

Fondée sur les théories de *Qu'est-ce que la littérature ?*, l'une des interprétations de *CL* est référentielle : si « le prosateur est un homme



7. « Jean-Paul Sartre ou l'interview sans interview », article-interview de Pierre Lorquet, *Mondes nouveaux*, n° 2, 21 décembre 1944, p. 3.
8. « Entretien avec Jean-Paul Sartre » par Christian Grisoli, *Paru*, n° 13, décembre 1945.
9. *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 73.



Masson : « Jamais rassasiés ». (Dessin encre, 1937.)

qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement », le lecteur est autorisé à chercher ce que dévoile *CL*, à y voir le « portrait » d'une société, à y lire un témoignage sur une collectivité ou sur un de ses membres exemplaires. Dès le premier prière d'insérer, l'intention de l'auteur était claire : « J'ai voulu retracer le chemin qu'ont suivi quelques personnes et quelques groupes sociaux entre 1938 et 1944. » « Retracer », « rendre compte », « décrire », « restituer », c'est l'ambition d'un romancier réaliste.

Pourtant, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre se défend d'avoir voulu écrire un roman historique sur la guerre de 1940 ; il laisse ce soin aux écrivains futurs, qui pourront « faire un saut dans l'éternel », livrer « du vécu déjà pensé », montrer entre les événements « les relations logiques, les vérités éternelles ». Or, l'originalité de cette critique, c'est qu'elle souligne les relations entre le « réel » et le public :

« Ce saut dans l'éternel est l'effet direct du divorce [...] entre l'écrivain et son public [...] L'écrivain qui croit avoir des ouvertures sur l'éternel, il est hors de pair, il bénéficie de lumières qu'il ne peut communiquer à la foule infâme qui grouille au-dessous de lui [10]. »

Le seul « réel » que dépeignent les romans de Sartre, c'est l'expérience collective d'une communauté, qui unit ses membres par une certaine complicité. Dégager le référent d'un texte, c'est alors déterminer son ou ses publics à l'aide des allusions qu'il contient. Quels sont donc les publics virtuels de *CL* ? Les Français contemporains de la « drôle de guerre », dont les souvenirs permettent de déchiffrer les événements, et les familiers de l'auteur, qui peuvent reconnaître les allusions autobiographiques qu'il renferme.

2-1. La « drôle de guerre » pour les anciens combattants.

Il serait donc vain de chercher dans *CL* une histoire de la guerre de 1940, ou d'y relever « les falsifications de l'histoire ». Mieux vaut étudier sous quelle forme et avec quels effets l'histoire fait irruption dans la fiction. Deux procédés retiennent l'attention : le montage de documents et l'histoire romancée des grands hommes.

Dans *S* et le début de *MA*, le collage de documents bruts, communiqués radiodiffusés, fragments d'articles de presse, peut signaler le « réel » à n'importe quel lecteur. Mais seul un lecteur contemporain des événements racontés, ou un peu historien, peut repérer les allusions contenues dans un centon de discours multiples mais homogènes. Tel est le sermon du curé aux prisonniers dans *MA* : on y retrouve, par fragments, les discours du maréchal Pétain au début de l'Occupation, les paraphrases qu'en faisaient les membres du gouvernement de Vichy, les généraux, la presse occupée et, au moins jusqu'en 1941, la majeure partie du clergé. Donnons-en quelques exemples. L'argumentation générale figure partout : dans le communiqué officiel des Allemands à la presse le 30 juillet 1940, qui rend responsables des événements le gouvernement français et, par le jeu de la démocratie, « chaque Français individuellement, puisqu'il a aidé ces hommes à devenir des dirigeants en votant pour eux » [11] ; dans les discours du Maréchal, dans les notes du général Weygand, sur les plaques des monuments aux morts, dans les sermons. Ainsi, l'aumônier d'une unité de chars se félicite de la défaite comme le curé de *MA* :

« Imaginons ce qui serait arrivé si la justice divine ne nous avait pas frappés [...] Notre victoire eût été alors l'apothéose d'une nation pratiquement devenue athée. Messieurs, cette leçon nous était nécessaire ! »

Dans le détail, l'argumentation de *MA* reprend les critiques portées contre la IIIe République, contre le Front Populaire, contre le régime parlementaire. Chacune des allusions à « l'enseignement sectaire », aux

Masson : « Le peintre et la chrysalide ». (Pastel, 1946.)



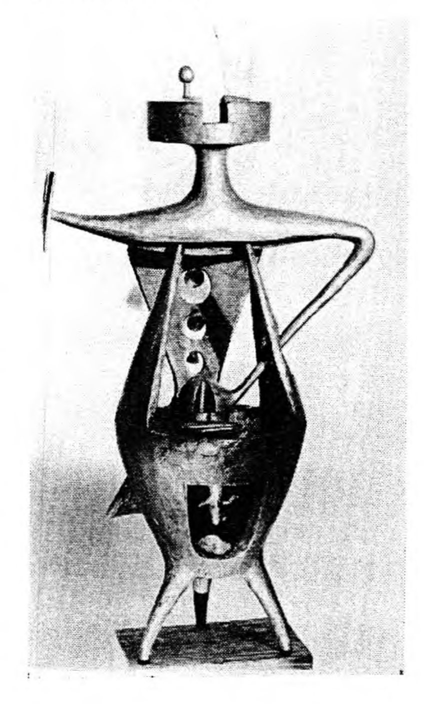
10. *Ibid.*, p. 277.
11. Voir, pour les documents qui suivent, Henry Amouroux, *La vie des Français sous l'occupation*, Fayard, 1961.

« agitateurs cyniques », au parasitisme des fonctionnaires est conforme à telle ou telle déclaration gouvernementale ou progouvernementale : les instituteurs étaient dénoncés comme les responsables de l'immoralité et de la défaite des jeunes recrues par Laval, par les militaires, par les journalistes, par Pétain lui-même. Les fonctionnaires, souvent révoqués, étaient accusés d'impéritie. Enfin, la dernière phrase du prêche illustre ce qu'on a appelé la « mystique du Maréchal » : le syntagme « homme providentiel » renvoie au contenu et à l'expression de toute une série de sermons et d'articles ; Pétain est « l'homme providentiel tenu en réserve par Dieu pour empêcher la France de sombrer », « l'envoyé de Dieu et l'instrument de la Providence ». Bien entendu, il ne s'agit pas pour Sartre d'un jeu de reformulation sur des signifiants, d'un travail de l'écriture, qui consisterait à produire de nouveaux signifiés à partir d'une transformation systématique des signifiants : ce que Sartre emprunte au vaste corpus des discours vichyssois, ce sont des thèmes, ou de brefs fragments de signifiants, des oppositions : « France fille aînée de l'Eglise » / « France sans Dieu », hasard/châtiment ; des épithètes de nature : « enseignement sectaire », « querelles intestines », « agitateurs cyniques », « matérialisme sordide », « légitime orgueil national » ; des syntagmes figés : « France pécheresse », « Pourquoi bâtir, pourquoi planter ? » Il dresse un bref catalogue des idées reçues sous l'Occupation, et l'œuvre de l'historien se confond ici avec celle du pasticheur.


Masson : « La Résistance ».

L'histoire romancée des grands hommes constitue l'une des intrigues de *S*. Le procédé consiste à doter passagèrement les célèbres acteurs des pourparlers de Munich d'une subjectivité limitée, au même titre que les autres personnages secondaires de la fiction. Procédé simple aux effets burlesques : car la subjectivité fictive des puissants de l'histoire est systématiquement tournée vers des préoccupations vulgaires ou puériles. Même Hitler rêve, d'un rêve d'enfant polisson, à la fois dégradant et facile à psychanalyser. On reconnaît là l'irrévérence familière à Sartre, qui cherche à dégonfler les prestiges usurpés selon la recette du burlesque, en transposant les aristocrates de l'histoire dans la mesquinerie de la vie bourgeoise. Mais cette irrévérence est aussi une leçon de responsabilité : si les dirigeants sont des hommes comme les autres, ils n'ont pas droit au respect ou à l'obéissance aveugle, et les coupables sont ceux qui s'en remettent à eux. Dans le même esprit, l'évocation de préoccupations futiles lors des « instants historiques » où se joue le sort d'un continent illustre la critique sartrienne de la notion d'aventure et de « moments parfaits », de l'histoire historienne. Qu'il rédige une synthèse de documents ou qu'il mette en scène des personnages historiques, Sartre utilise le roman à des fins de polémiste.

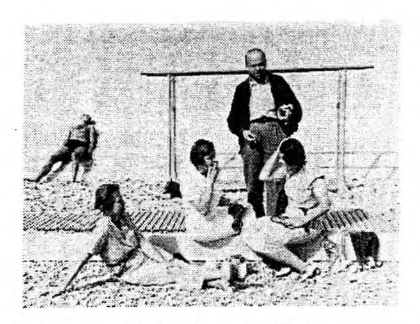
David Hare : « Man with drums ». (Bronze, 1947.)



2-2. Un carnet de guerre romancé.

Entre l'histoire collective et l'autobiographie individuelle, les carnets de guerre ont une double valeur de document brut et de confidence. Peu importerait que l'auteur ait eu l'expérience personnelle de la mobilisation, de la « drôle de guerre » et de la captivité s'il n'existait en dehors du roman intitulé *MA* un extrait de son journal de guerre portant le même titre, publié en 1942, et daté du 10 et du 11 juin 1940. Or les séquences organisées autour de Mathieu dans *MA* semblent continuer ce journal à partir du 16 juin : on retrouve certains personnages sans déguisement, Pierné le professeur de mathématiques, Lubéron l'albinos qui mange sans arrêt. Les carnets de Sartre ayant été perdus par Bost lors de la déroute de son unité, il se pourrait que Sartre en ait reconstitué la suite de mémoire pour l'insérer dans le roman. En tout cas, il s'est gardé d'effacer les traces de ressemblances avec les pages du carnet déjà publiées, comme pour garantir l'authenticité du document romancé.

Cependant, une comparaison avec d'autres souvenirs de guerre



Gerassi, 1937. En permission pendant la guerre d'Espagne.

permet d'en dégager l'originalité : il s'agit des œuvres de deux amis de l'auteur : *Un An dans un tiroir* de Pierre Bost [12] et *Le Dernier des métiers* de Jacques-Laurent Bost son jeune frère [13]. Evoquant dix mois de captivité, Pierre Bost s'écarte volontairement « de l'anecdote, du pittoresque, du document, du souvenir », parce que, selon lui, la vie du prisonnier n'offre aucun intérêt et qu'il s'insurge à toutes les pages contre l'illusion de l'expérience qu'apporterait le malheur. Ce mince volume appartient à la tradition moraliste : individualisme d'auteur et généralité, humanisme de ses découvertes, goût pour les maximes, voilà ce qui caractérise ce livre intraverti, abstrait, indifférent aux événements et uniquement soucieux de leur sens. Bref, un texte classique comme aurait pu en écrire Sartre avant *La Nausée.* Jacques-Laurent Bost a pris le contre-pied exact de son frère aîné : son livre est exclusivement narratif, sans jamais faire retour sur les événements pour en tirer sinon une maxime, au moins une réflexion générale. Sartre, qui a quatre ans de moins que Pierre et onze de plus que Jacques, rassemble les qualités de l'un et de l'autre : *MA* multiplie les marques rhétoriques du reportage qu'on trouve dans *Le Dernier des métiers* : détails concrets pris sur le vif, courtes descriptions expressionnistes, dialogues en lambeaux. Mais l'orientation moraliste apparaît aussi sous la forme romanesque des monologues intérieurs des personnages privilégiés, réflexions motivées par leur origine sociale, puisque Brunet et Mathieu sont des intellectuels. Entre les deux écritures des frères Bost, caricaturales à force d'être typées, celle de Sartre allie le moralisme à la française au reportage à l'américaine.

Ce travail de l'écrivain, la transposition romanesque d'une page du carnet déjà publiée permet de l'étudier. Dans *MA*, la promenade de Daniel dans Paris occupé depuis deux jours reprend en partie, avec condensations, suppressions et déplacements, la sortie clandestine des quatre secrétaires de l'A.D. dans Haguenau évacuée : Haguenau est devenue Paris, le signataire des carnets est devenu Daniel. Pourquoi ces transformations ? Pour l'auteur, mobilisé à Padoux lors de l'arrivée des Allemands à Paris, c'était faire une expérience dans l'imaginaire que de décrire Paris occupé, c'était répondre aux questions qu'il se posait justement dans le carnet : « Où sont les Allemands ? Devant Paris ? Dans Paris ?... depuis le début de la guerre je n'ai jamais pu *m'imaginer* les Allemands — mais je sais qu'ils sont là [14]. » Pour pallier ce défaut d'imagination, il lui a fallu tantôt construire des images apocalyptiques qu'il a attribuées aux rêveries d'Ivich, de Mathieu, de Brunet avant l'événement, tantôt appliquer les images de Haguenau sur Paris. Etrange épopée, où le grossissement épique se fait à rebours de l'ordinaire : le comble de l'horreur pour Paris, c'est de ressembler au perpétuel dimanche d'Haguenau évacuée. Pour donner à la description de ce vide une dimension mythique, il a suffi d'en changer le référent. L'autre transformation est du même ordre : il suffit pour modifier un spectacle de changer de spectateur. Sous les yeux de Sartre, le deuxième classe qui fait l'expérience de la solidarité, Haguenau, déserte ou non, n'offre qu'un spectacle exotique ; aux yeux de Daniel, personnage luciférien étrangement épargné par la mobilisation, qui se réjouit du désastre, Paris occupé est le début d'une vision fantastique, le décor qui permettra aux « anges » nazis d'apparaître. Le travail de transposition n'a pas porté sur des détails de style, mais sur l'insertion de l'épisode dans l'espace fictif du roman et dans la perspective d'un des personnages. C'est bien une tâche de romancier.

---

12. Gallimard, 1945.

13. Gallimard, 1946.

14. Repris dans *Les Ecrits de Sartre,* de Michel Contat et Michel Rybalka, Gallimard, 1970, p. 642.

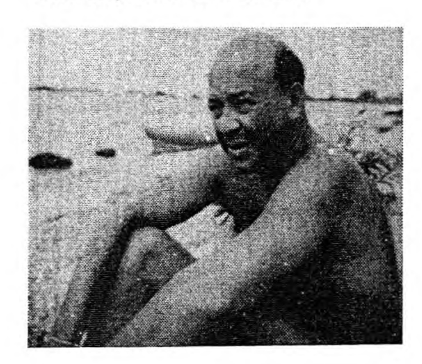
2-3. Les signes de connivence à la « petite famille ».

Pour les intimes, et avant que la vie privée de Sartre n'ait une image publique, il se peut que *CL* ait été rempli de signes de connivence à son entourage, de portraits taquins de ses familiers. Ces allusions, S. de Beauvoir les a en partie dévoilées, en signalant les véritables « modèles » de certains personnages : J.-L. Bost pour Boris, « le petit Crâne », Olga Kosakiewicz pour Ivich, Fernand pour Gomez, Lionel de Roulet pour Charles, Pieterkovski pour Charlot Wroclav. Etant donné la notoriété des liens qui unissent les deux écrivains, et l'imprimatur qu'ils se donnent mutuellement, ce que l'un publie sur l'autre prend aux yeux du public la valeur d'un aveu. A travers les confidences de *La Force de l'âge*, on pourrait donc aujourd'hui, en lecteur indiscret, chercher les anecdotes qui sont à l'origine de tel ou tel détail du roman, en étudier les transformations et jouer à les interpréter. Pourquoi, par exemple, Boris et Ivich sont-ils frère et sœur quand leurs modèles sont seulement amis ou amants ? Sans doute pour réaliser par l'écriture sur le mode romanesque le fantasme de l'inceste dont *Les Mots* nous signale l'origine et l'importance dans l'imaginaire de l'auteur. Mais peut-être aussi pour éviter de traiter au sérieux un thème romanesque banal, celui des amours juvéniles, pour démythifier à la fois la jeunesse et l'amour, auxquels croit Mathieu avant d'atteindre l'âge de raison. La psychanalyse ne suffit pas pour expliquer la transmutation du réel en roman : il faut tenir compte du travail de l'écrivain sur des stéréotypes.

Même si on refuse de jouer à ce jeu, les ressemblances entre Sartre et Mathieu sont trop évidentes, au moment où l'auteur commence à être célèbre, pour ne pas paraître une provocation, et tout à la fois une accusation et un plaidoyer. Mathieu a trente-quatre ans en 1938, son auteur en a trente-trois, mais trente-quatre quand il rédige le roman. Tous deux sont professeurs de philosophie, l'un au lycée Pasteur, l'autre au lycée Buffon, boulevard Pasteur ; ils vivent à Montparnasse, ils possèdent un crabe de bronze en guise de presse-papier, ils ont des ennuis d'argent, ils projettent d'écrire un livre sur Stendhal, ils sont écrivains du dimanche, ils ont des vacances d'universitaire, ils n'ont pas voté en 1936 ; on dit d'eux : « un professeur, ça pense tout le temps ». On pourrait encore allonger cette liste. Pourquoi tant de ressemblances et des transpositions aussi visibles ? Peut-être par défi, pour jouer le jeu un peu hystérique où l'on se montre tel qu'on craint de paraître, pour prévenir en Gribouille les critiques à venir [15], ou pour réaliser sur le mode de l'imaginaire ce que la vie réelle interdit, l'héroïsme aussi bien que le crime. Car Mathieu devait mourir en héros sous les tortures. Mais l'héroïsme était sans doute moins désirable que la violence : l'histoire de Mathieu s'arrête effectivement sur l'ivresse du meurtre, qui réalise à la fois les désirs de l'adolescent et, peut-être, les frustrations des soldats dans la « drôle de guerre » telles qu'elles sont décrites dans *MA*.

Les allusions autobiographiques sont plus problématiques, donc plus intéressantes dans le cycle Brunet-Schneider. La « drôle d'amitié » entre Sartre et Nizan avait déjà donné lieu à des transpositions romanesques ambiguës, — le personnage de Lange dans *Le Cheval de Troie* est une caricature où Sartre a refusé de se reconnaître —, à d'étranges dédoublements : « Nitre et Sarzan » ne sont pas les seuls monstres issus de cette amitié. Déjà Lucien Fleurier avait l'enfance de Sartre et l'adolescence de Nizan, et on pouvait dans cette condensation voir l'ambivalence d'une relation faite d'identification, mais aussi d'émulation et d'envie réciproque. En face de Nizan, Sartre a pu se considérer comme un raté, comme celui qui ne pouvait s'engager en rien, ni en

Gerassi, 1947. Aux U.S.A.



15. Voici ce qu'écrivait Sartre à Paulhan à propos de *AR* : « Je ne vois pas trop ce que la censure pourrait lui reprocher, sinon le manque de « santé morale » ; mais on ne se refait pas. » Lettre citée dans *La Force de l'âge*, p. 440.



Rebeyrolle : « Dedans » ; série Les Prisons. **(Toile, 1972.)**

amour, ni en politique, ni même, avant 1938, en littérature. Cette situation, c'est celle qui oppose Mathieu à Brunet dans *AR* : l'entrevue entre les deux amis peut renvoyer à des conversations, réelles ou intérieures, entre les deux anciens camarades de Normale se retrouvant après un long éloignement.

Que signifient donc l'évolution de Brunet et les transformations de l'intrigue en projet ? Peu après la conclusion du pacte germano-soviétique, et à un moment où il ne pouvait joindre Nizan pour en discuter avec lui, Sartre imaginait ainsi l'avenir de Brunet dans le troisième volume :

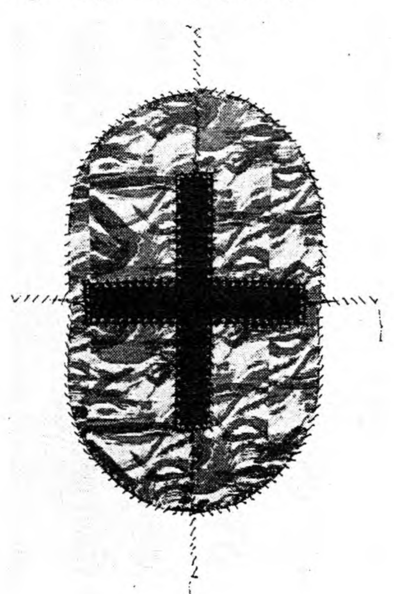
> « Brunet, dégoûté par le pacte germano-soviétique, démissionnerait du P.C. ; il viendrait demander son aide à Mathieu : renversement nécessaire, disait Sartre, de la situation exposée au premier volume [16]. »

Dans ce renversement, il n'est pas impossible de voir un fantasme de revanche, une scène savourée par avance, où Nizan viendrait reconnaître l'échec de son engagement. Mais les circonstances ont modifié ce projet. En octobre, Nizan démissionne du P.C., sans commentaire. En décembre, il écrit à Sartre une lettre laconique : « Je ne pourrais point expliquer maintenant les raisons qui m'ont fait démissionner du Parti Communiste [17]. » Il est tué sur le front en mai 1940. Puis une campagne de calomnies fait entendre qu'il a été un indicateur de police ; en réponse, une protestation collective paraît dans *Combat* et dans *Les Temps Modernes* en avril et juillet 1947, ainsi qu'une lettre de Sartre au C.N.E. sommant les calomniateurs de donner des preuves.

Dans ces conditions nouvelles, que signifie la transformation du destin de Brunet ? Pourquoi introduire le personnage de Schneider ? C'est que, une fois son ami mort et calomnié, il ne s'agit plus pour Sartre de polémiquer avec lui dans cette sorte de « lettre ouverte » que peut constituer un roman. Si Nizan avait vécu, le dialogue projeté entre Brunet et Mathieu aurait permis à Sartre ce paradoxe : d'exprimer publiquement ce que la pudeur empêchait de dire en privé. Mais Nizan mort, et calomnié, n'est plus l'interlocuteur à convaincre, mais l'ami à défendre. En même temps, il devient mystérieux pour toujours, et ne peut plus coïncider avec le trop simpliste Brunet : il faut un nouveau personnage plus complexe et plus attendrissant pour représenter l'image idéalisée que Sartre se fait de son ami maintenant qu'il le défend.

On le constate, l'impossible recherche du référent romanesque est elle-même romanesque : elle a pour effet d'inciter le critique au délire d'interprétation après une brève enquête historique et biographique, où l'écrivain étudié devient à son tour le personnage d'une critique romancée.

Maccheroni : « Archéologie du signe ». (Toile libre, 1978.)



3. « UNE GRANDE MACHINERIE BIEN MONTEE ».

Le 22 octobre 1939, Sartre écrivait à S. de Beauvoir que son roman en cours de rédaction lui donnait l'impression « d'une grande machinerie bien montée mais sans trop de chair » [18], « une impression de fini ». Cependant, il supposait que le lecteur, lui, aurait « une impression d'indéfini », au moins à la première lecture, la plus importante aux yeux de « l'ex- ou im-pressionniste » que Sartre avouait être. Cette impression contradictoire, c'est la facture même du livre qui la suscite : d'une part les épisodes et les personnages de *S* sont construits systématiquement selon les règles d'une logique aisément décelable ; d'autre part, une rhétorique narrative rigoureuse tend à masquer cette construction et à donner l'illusion de l'indéterminisme. La suite de *CL* est-elle bâtie avec autant de précision ?

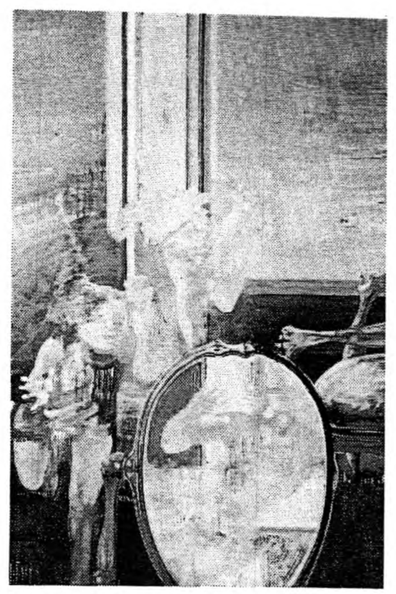
---

16. S. de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 387.
17. *Ibid.*, p. 440.
18. *Magazine littéraire*, septembre 1975, n° 103-104, p. 43.

L'analyse structurale, facile à mener sur *AR*, est une entreprise hasardeuse pour *CL* : il est difficile d'étudier comme un tout une œuvre dont la rédaction a duré une décennie, dont le plan a varié plusieurs fois, quand la vie de l'auteur a été entretemps bouleversée du dehors et du dedans, quand la « crise du milieu de la vie » a coïncidé pour lui avec une catastrophe nationale et un conflit mondial. Pourtant, dans un ensemble apparemment incohérent, l'étude structurale permet de dégager sinon la maquette du texte, du moins des ruptures, des fragments de systèmes qui se chevauchent, des lois de structuration.

La première difficulté réside dans l'inachèvement de l'œuvre, qui s'offre à l'analyse sous deux formes : l'une se réduit aux romans publiés et ne permet pas d'étudier la structure de la fiction ; l'autre est complétée par le résumé qu'en donne S. de Beauvoir dans *La Force des choses*, p. 213-214, mais il ne renseigne pas sur le mode de narration qui aurait été utilisé. Les dates de publication compliquent encore l'étude, en suggérant une composition illusoire : réunis sous le même prière d'insérer, *AR* et *S* forment un ensemble dont les deux parties prennent sens par opposition l'une à l'autre. On serait tenté de rapprocher de la même manière *MA* et *DA* et d'imaginer une architecture symétrique. En réalité, on peut dégager dans l'œuvre publiée deux ensembles que distinguent à la fois le personnage central et les modes de la narration, à condition de considérer *MA* comme un roman hétéroclite dont les deux parties ne sont réunies que pour les besoins de l'édition, dont la première achève l'ensemble précédent, dont l'autre inaugure une série nouvelle, avec des personnages et des préoccupations différents. Dans cette hypothèse, cette somme romanesque serait une épopée en deux cycles. Le cycle Mathieu serait construit dialectiquement sur l'opposition entre *AR*, roman de l'individu, de la paix, du passé, et *S*, roman des foules, de la guerre et de l'instant ; la première partie de *MA* en ferait la synthèse en retrouvant dans la guerre un nouvel humanisme, sans négliger l'ouverture découverte dans *S*. Le cycle Brunet offrirait à la fois un travelling et un effet de zoom : la descente aux enfers d'un groupe, et l'affrontement de deux champions.

La publication du quatrième volume aurait peut-être donné à l'ensemble sa cohérence, en rassemblant dans une finale sanglante les principaux éléments de la fiction. Mais nous ignorons quelles techniques narratives auraient pu faire la synthèse des précédentes et les porter à leur perfection. En dehors des raisons que Sartre a données en 1959 pour l'inachèvement de son œuvre [19], peut-être lui manquait-il une technique romanesque qui fût à la hauteur de l'hécatombe projetée : seul l'opéra aurait permis d'aborder un projet aussi grandiose. Mais il ne semble pas que Sartre y ait songé.

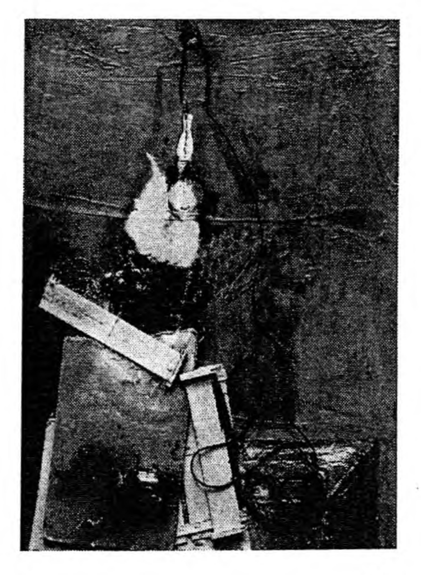


Cremonini : « La poursuite dans les chambres ». (Huile, 1963-1964.)

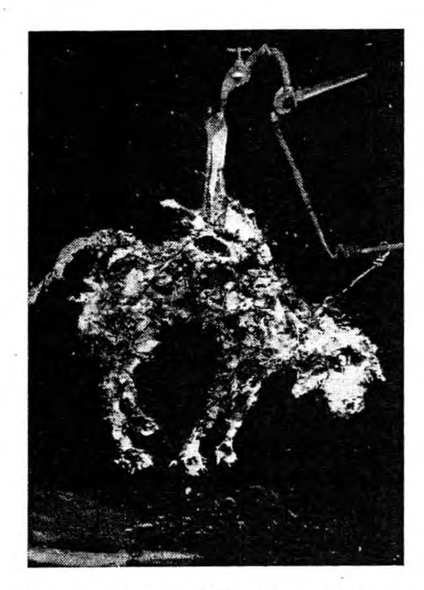
3-1. Les lois de la fiction.

Les principaux personnages du cycle Mathieu, sauf Philippe qui doit peut-être son existence aux fantasmes de l'auteur, figurent déjà dans *AR*. Or les lois de construction des intrigues, loin de s'effacer derrière les anecdotes qui leur ont paraît-il servi de modèles, y sont très visibles, soulignées dans le texte et ses commentaires. Laissons de côté les effets de contraste entre personnages, situations, actions : entre deux images de la jeunesse, trois formes de maturité, quatre types d'aliénation féminine : tout récit à personnages multiples produit inévitablement des parallèles de ce genre, dont il complique plus ou moins la combinatoire. Etudions plutôt les deux schémas d'action les plus sartriens : l'action paradoxale et l'occasion manquée, qui concourent au même effet : tourner en dérision les stéréotypes sociaux et romanesques. Ainsi *AR*

Rebeyrolle : « Le colis express » ; série Faillite de la science bourgeoise **(1973).**



19. « Je ne puis exprimer les ambiguïtés de notre époque dans ce roman qui se situerait en 1943 », « Deux heures avec Sartre », entretien avec Robert Kanters, *L'Express*, 17-09-1959.



Rebeyrolle : « Aliénation totale » ; série Natures mortes et Pouvoir. **(Toile, 1977.)**

se termine par une « fin heureuse » habituelle : un mariage. Mais le marié n'est pas l'hétérosexuel amant de la mariée et père de l'enfant qu'elle porte, c'est l'homosexuel. Dans le cours du texte, puis dans *S* et *MA*, celui qui vole n'est pas Boris le voleur, mais Mathieu le fonctionnaire honnête, c'est Ivich l'indépendante et l'indomptable qui fait un mariage bourgeois, ce n'est pas Boris qui abandonne Lola l'amoureuse, c'est elle qui tombe dans l'indifférence. Toute la fin devait reposer sur cette même règle : Mathieu l'antihéros devenait le héros en mourant sous les tortures, le collaborateur Daniel jetait des grenades sur les Allemands, Sarah, l'image de la bonté maternelle, tuait son enfant, seul survivait Boris, qui autrefois ne supportait l'idée de vivre après vingt-cinq ans. Les occasions manquées, que Marcelle reproche à Mathieu et que tous connaissent, sont des formes privilégiées parce que négatives de l'action paradoxale : elles dissocient le désir et sa réalisation. Mathieu n'épouse par Marcelle, ne s'engage pas en Espagne, ne s'inscrit pas au P.C., ne séduit pas Ivich ; Daniel ne noie pas ses chats, ne séduit personne, ne se mutile pas. *AR* s'écrit avec des négations.

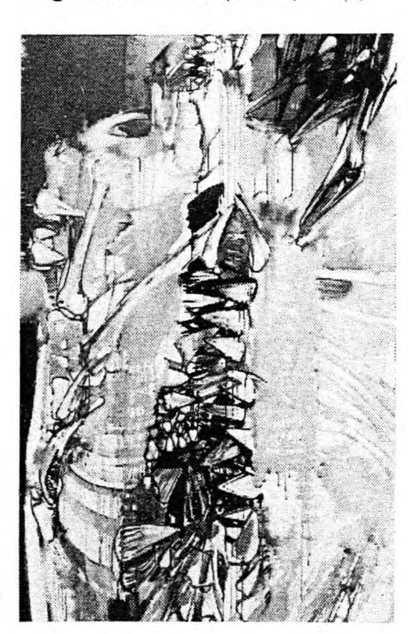
Dans *S*, les mêmes lois sont utilisées à des fins moins ironiques et plus somptueusement baroques : on est passé des « situations moyennes » aux « situations extrêmes », à « une littérature des grandes circonstances ». Les situations paradoxales font coexister les contraires, humour noir et tragique : c'est, sur le quai des adieux, le sourire rayonnant d'une femme ; la solidarité de Mathieu dans la saoulerie ; la splendeur de la nature en pleine guerre ; le lyrisme dans le délaissement, « le paradis du désespoir », et enfin une scène souvent reprochée à Sartre, l'amour des potteux dans la souillure. L'occasion manquée, c'est le sujet de tout le livre : la résistance manquée, les promesses manquées, la mobilisation manquée, et au début de *MA*, la guerre manquée.

En revanche, dans le cycle Brunet, tout semble concourir à effacer les structures, à défaire les ensembles. Quelques épisodes se détachent à peine sur un fond de notations infimes ; leur sens se constitue par réflexion et après coup, comme si les personnages, pris par le menu d'une vie trop quotidienne, perdaient dans le détail le sens de leur aventure. Il se produit pourtant bien des événements : l'installation à la caserne, la distribution des tartines, la libération des Alsaciens et, magistralement, la capture des prisonniers qui ouvre le livre, réduite à une « danse sur les pointes ». Le texte n'obéit qu'à une seule loi : cacher la forêt sous les arbres, dissimuler les grandes lignes de l'intrigue sous la masse de petits faits : c'est la technique du pointillisme.

3-2. Les « truquages » de la narration.

En 1960, revenant sur le jugement sévère qu'il avait porté contre Mauriac romancier vingt ans plus tôt, Sartre reconnaissait que, dans un roman, « toutes les méthodes sont des truquages, y compris les méthodes américaines » [20]. Effectivement, les « truquages » ou, sans jugement de valeur péjoratif, les techniques narratives destinées à produire un effet de sens, ont été mis au point avec minutie dans le cycle Mathieu, tandis que le cycle Brunet manifeste l'envahissement du langage théâtral. Pourquoi cette différence ? C'est que le cycle Mathieu a pour but de représenter l'éclatement de la notion de sujet individuel en opposant deux états historiques : « la bonace trompeuse des années 1937-1938 » où certains avaient « une histoire individuelle bien cloisonnée », et les journées de septembre 1938, où l'individu, « sans cesser d'être une monade... se surprend en voie de généralisation et de dissolution » [21]. Or le roman est la forme esthétique qui doit son

Cremonini : « Désarticulations de la guerre civile ». (Huile, 1961.)



20. « Jean-Paul Sartre », interview par Madeleine Chapsal, *Les Ecrivains en personne*, Julliard, 1960.
21. Prière d'insérer de *AR* et de *S*.

efficacité aux jeux de la subjectivité dans les perspectives et dans le langage. A chaque état du sujet, « étanchéité » ou « dissolution », correspond une technique narrative : « J'ai choisi de raconter *AR* comme on fait d'ordinaire, en montrant seulement les relations de quelques individus », tandis que dans *S*, il a dû « avoir recours au grand écran ».

« Raconter comme on fait d'ordinaire », « avoir recours au grand écran », ces expressions méritent une explication. En quoi s'opposent, en jargon structuraliste, l'organisation spatio-temporelle de la fiction, le découpage du récit et les modes de la narration ? Dans *AR*, l'espace et le temps fictifs sont centrés autour d'une minuscule coquille de réel : trois nuits et deux jours, un quartier de Paris avec quelques excursions rive droite et en banlieue ; mais les souvenirs, les projets et les rêves des personnages construisent autour une frange d'imaginaire, qui figure par métonymie la totalité d'un univers concentrique. Cette coquille ronde en renferme d'autres, les chambres, les cafés, la rue même ne sont que des contenants, des décors pour les rendez-vous et les rencontres fortuites d'un petit nombre d'acteurs seuls au monde dans un grand village : Paris. Dans *S* et la première partie de *MA*, l'espace est moins élargi qu'éclaté. Fini, mais en expansion, il reste limité, mais il n'a plus de centre : Niort ou Juan-les-Pins méritent presque autant de pages que Paris ou Berlin. La figure rhétorique de l'énumération vient régulièrement signifier l'abolition de toute hiérarchie spatiale : « A Angoulême, à Marseille, à Gand, à Douvres », ce début d'inventaire annonce par récurrence la totalité homogène de la série. Un espace si morcelé ne peut servir de décor fixe aux drames individuels, tout juste de fond, comme au cinéma : varié, tantôt envahissant, tantôt effacé, toujours mouvant, c'est bien l'espace tel qu'on le représente au cinéma.



Maccheroni : « L'Inquisition ». (Assemblage, 1963.)

L'organisation temporelle du récit et de la fiction est subordonnée, dans *AR*, à la logique de l'action. Les indications temporelles sont toujours motivées par la perception d'un personnage, les unités du texte sont déterminées par des unités de lieu et d'action, non par des unités de temps ; deux chapitres distincts peuvent décrire des actions simultanées, elles se rejoindront logiquement au chapitre suivant. Le simultanéisme de *S* est une technique toute différente : les actions simultanées n'ont entre elles que des rapports d'analogie, sans converger vers une unité de l'intrigue : les personnages peuvent se rencontrer par hasard, mais ils se quittent aussitôt. Pour multiplier cet effet de foisonnement anarchique, il a suffi de morceler les intrigues en unités temporelles infimes, de quelques heures à quelques secondes, sans tenir compte de l'unité logique des actions, dans un ralenti cinématographique. L'éclatement de l'espace accentue encore ce morcellement temporel : la simultanéité n'est pas celle des horloges, et en 1938, au propre comme au figuré, chaque pays vit à son heure.

« Ce n'est pas la meilleure méthode pour faire un bon roman que de se manifester soi-même trop visiblement. Si je devais récrire *CL*, j'essaierais de présenter chaque personnage sans commentaire, sans montrer mes sentiments [22]. »

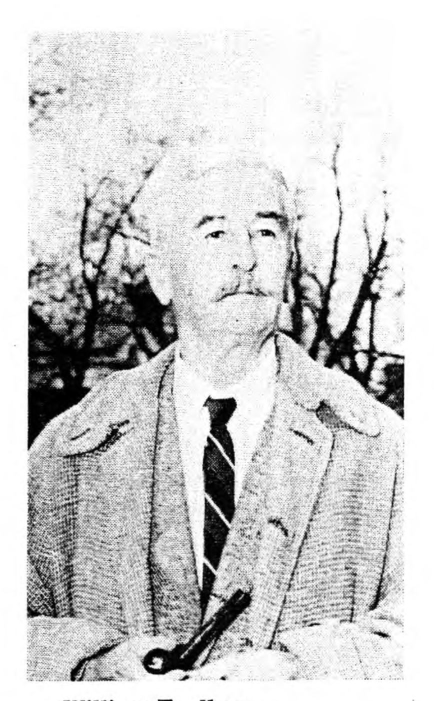
C'est ainsi que Sartre critiquait en 1960 sa propre technique. Pourtant, la présence de l'auteur pouvait-elle se dissimuler davantage dans une œuvre où le « réalisme subjectif » est rigoureusement observé ? C'est cette technique même qu'il faut prendre en défaut. Dans *AR*, chaque chapitre adopte la perspective d'un ou de deux personnages successivement. Mais il suffit que le même événement soit présenté tour à tour de deux points de vue différents pour que le lecteur en ait après coup une vision binoculaire, mais louche, et de ce strabisme naît l'ironie. Et encore l'auteur se manifeste moins dans cette focalisation multiple que dans la « mise en mots » de la fiction : une « voix » raconte, à la troisième personne le plus souvent, et nomme des actions et des sentiments qui sont censés se produire sans mots. La perspective est centrée sur le personnage, mais ce n'est pas lui qui parle : un sujet

Rebeyrolle : « Couchez ! » ; série Natures mortes et Pouvoir. **(Toile, 1977.)**



---

22. « Jean-Paul Sartre », interview par Madeleine Chapsal.



William Faulkner.

anonyme, qu'on appelle le narrateur, tient le personnage à distance lisible sans permettre une vue d'ensemble. L'omniscience du narrateur, dans *AR*, ne dépasse pas l'indiscrétion.

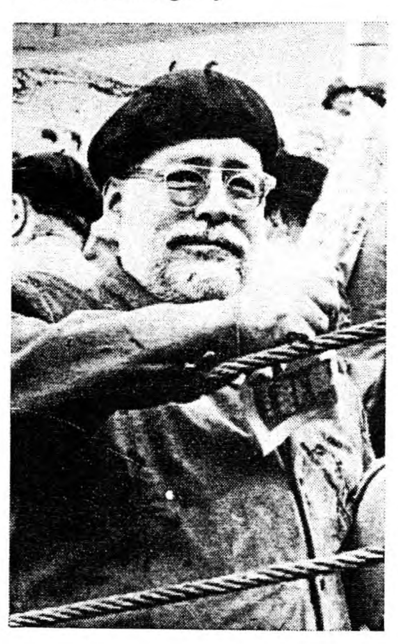
L'effet recherché pour le lecteur dans *S*, c'est l'ubiquité qu'éprouve Maurice dans la foule, ou dont Mathieu aurait besoin pour penser la guerre :

« Il faudrait être partout [...] Elle est là, elle est partout, c'est la totalité de toutes mes pensées, de toutes les paroles d'Hitler, de tous les actes de Gomez : mais personne n'est là pour faire le total. Elle n'existe que pour Dieu. Mais Dieu n'existe pas. Et pourtant la guerre existe. »

Il n'est donc pas question pour le narrateur-auteur d'adopter la vision synthétique de l'historien rivalisant avec Dieu. Il sait tout, mais jamais tout à la fois ; il ne projette sur son grand écran qu'une multitude de petites images scintillantes. Finalement, la perspective narrative est toujours focalisée sur un personnage, mais leur nombre s'est considérablement multiplié, et l'on passe d'un point de vue à l'autre selon un rythme inégal et accéléré, et selon des procédés divers. La simultanéité n'est pas la seule transition possible. Cela n'arrive qu'aux « instants historiques » comme le moment où la guerre va se jouer à pile ou face dans l'hôtel Dreesen : un long paragraphe rassemble dix vies, toutes ponctuées par l'expression « un instant », destinée à susciter l'effroi devant un tel suspens. Mais généralement, on embraie d'un récit à l'autre grâce à l'analogie d'un détail : on passe de Flossie à Daladier parce que tous deux ouvrent un tiroir, de Maud à Mathieu parce qu'ils voyagent dans la même direction, ou plus simplement de Daladier à Charles parce que l'un racle son soulier « contre le parquet » et que l'autre est « sur le parquet ». L'analogie peut être insignifiante, ou fortement symbolique : la nuit du 29 au 30 septembre est réduite à deux actions dont l'une, le viol d'Ivich, symbolise l'autre, le démantèlement de la Tchécoslovaquie. L'analogie enfin permet l'ambiguïté, qui fait de la lecture de *S* un jeu étourdissant. On passe souvent d'un récit à l'autre dans la même phrase, et les anaphoriques ne renvoient pas aux substantifs qui les précèdent. Ces anacoluthes narratives produisent un effet de flou, équivalent en écriture du fondu enchaîné au cinéma.

Si, dans les romans modernes, la fiction contient souvent une image de la narration, on peut la trouver dans les moyens de communication des personnes et des messages qu'utilisent les personnages. Dans *AR*, ils se déplacent à pied ou en taxi, ils conversent en tête à tête, ils téléphonent et s'envoient des pneus : ce sont des échanges interindividuels. Or la narration a la cohérence et le négligé des confidences ou des ragots. Dans *S*, les transports se font en commun, sur de longues distances, en avion, en bateau, en train, en autocar, et les moyens de communication de masses envahissent le texte : titres et articles de journaux, bribes de messages radiodiffusés, affiches complètes ou déchirées. La narration transpose dans la linéarité du récit la mise en page foisonnante des quotidiens, imite par son rythme le discours incohérent qu'on obtient en cherchant à capter une station de radio. Et son sujet a l'anonymat des annonceurs : dans le bruissement des messages, son identité se dissout.

Ernest Hemingway.



Ce feu d'artifices narratifs retombe dans le cycle Brunet. Les procédés de la narration confirment dans *MA* les lois de la fiction : c'est un récit sans relief, un « lent maelström », construit dans l'unique perspective de Brunet, sans paragraphes, sans dates, où les repères spatio-temporels ne donnent aucune forme à l'espace et au temps fictifs, où le temps « se traîne ». Rêves nocturnes, événements, vie quotidienne, tout y est raconté de la même manière ; seuls les dialogues se détachent sur un mélange de récit d'actions et de monologue intérieur. L'émergence des procédés dramatiques s'accentue à la fin de *MA* ; ils envahissent *DA* : dans le monde clos du wagon ou du camp, les seules actions sont des paroles, les seuls événements les passions exaspérées des claustrés. On pourrait même découper pour le théâtre, sans grande perte, presque tout le texte de *DA*, fait surtout de dialogues et d'indications scéniques. Monologique et pathétique, il contraste fortement

avec *S*, roman injustement négligé parce que très travaillé, œuvre polyphonique, farcesque et un peu folle d'un virtuose déchaîné.



Avec Gide, à Cabris.

4. « LE MONDE GLUANT DES REPRESENTATIONS COLLECTIVES ».

Tout texte se construit comme une mosaïque d'autres textes. Mais la complexité, la force apparente des autres éléments, idéologiques, référentiels, fantasmatiques, surtout dans un texte romanesque, dissimule parfois cette composante. Pourtant, dans l'œuvre d'un écrivain aussi cultivé que Sartre, aussi travailleur, aussi ouvert à la vie intellectuelle de son temps, aussi bien entouré de lecteurs amis qui multiplient sa capacité d'information, la puissance des modèles culturels est parfois écrasante, sans pour autant nuire à son originalité : le choix des modèles et leur utilisation laissent assez de place à la création personnelle. S'agit-il de « sources » ou de stéréotypes ? Il n'est pas toujours possible d'en décider et de distinguer entre le lieu commun, la réminiscence, l'allusion, le pastiche, la parodie. On pourrait parler de fantasmes collectifs devant des ressemblances sensibles pour un lecteur contemporain entre des épisodes, des constructions, des thèmes communs à plusieurs écrivains, comme si la culture de leur temps leur imposait, en même temps que la langue, des récits préfabriqués qu'ils ne peuvent s'empêcher de récrire à leur façon. Il n'est pas question ici de dresser l'inventaire des modèles culturels dans *CL*, mais d'indiquer à l'aide d'exemples caractéristiques le contexte auquel ils appartiennent et la façon dont ils sont transformés. Une fois de plus, *S* se distingue de l'ensemble : c'est un ouvrage « carnavalesque » caractérisé par la multiplicité des modèles et leur dérision, tandis que les autres livres renvoient à un petit nombre de grands écrivains contemporains de l'époque décrite dans la fiction : la meilleure manière de peindre une civilisation, ce serait de pasticher ses grands artistes.

4-1. Grands et petits maîtres de l'avant-guerre.

Un modèle peut être structurant, déterminer à la fois la construction du livre et certains de ses épisodes, dans une polémique ouverte. C'est le cas de Gide dans *AR*. Il peut, de manière plus secrète et moins explicable, susciter des détails qui éclairent pourtant le projet de l'œuvre ; c'est le cas de Jules Romains. On l'a vu, la modalité des points de vue, dans *AR*, est gidienne ; mais la fiction l'est aussi : comme dans *Les Faux-Monnayeurs*, le problème pour les personnages est de bien vieillir, de renoncer au mythe le plus vivant de l'entre-deux-guerres, celui de la jeunesse. Leur seule qualité, la lucidité, est gidienne. Et quand Mathieu se plante un couteau dans la main, on évoque aussitôt Lafcadio. Enfin l'épisode du vol dans une librairie est analogue dans *AR*, *Les Faux-Monnayeurs* et *Le Journal des Faux-Monnayeurs* [23]. Dans les trois textes les éléments essentiels de la situation fictive sont les mêmes : un adolescent s'apprête à voler un livre dans une librairie du quartier Latin ; survient un importun, un adulte qui interrompt l'opération ; pédéraste, il tente de séduire l'adolescent. Quelles sont les transformations d'un texte à l'autre ? Chez Gide, le vol échoue mais la séduction réussit ; chez Sartre, le vol s'accomplit à la dernière minute, et les

John Dos Passos.



---

23. Dans un entretien du 7 décembre 1975, Sartre reconnaît qu'il a pensé à Gide, mais il met en valeur la source anecdotique de l'épisode : son modèle aimait voler des livres. Peu importe : c'est peut-être la culture qui permet de trier dans le matériau de la vie ce qu'on décide de raconter.



Calder : « Les Acrobates ». (Bronze, 1944.)

manœuvres de Daniel n'ont même pas été perçues par Boris ; l'adulte qui échoue en devient ridicule. Le mode de la narration renforce cet effet : dans *Les FM,* c'est l'adulte qui perçoit la scène, dans *AR,* chacun la perçoit à son tour, et le lecteur, comme un spectateur de comédie, compare et s'amuse. L'adulte étant devenu un héros burlesque, c'est l'adolescent qui est mis en valeur. Contrairement à une opinion répandue, le texte de Gide est une apologie de la pédérastie plus que de l'adolescence ; le mythe de la jeunesse, c'est dans l'œuvre de Sartre qu'on le trouve, avant que Mathieu ne le détruise à la fin du roman. La dernière différence vient de la nature de l'objet volé et de la signification qu'il prend dans l'œuvre des deux écrivains : chez Gide, c'est un vieux guide d'Algérie, lieu de l'évasion, du désir et de la ferveur ; chez Sartre, c'est un dictionnaire de la langue verte, un « thesaurus », gros « comme un meuble » : comme les aventures du petit Jean-Paul dans *Les Mots* sont livresques, les évasions de Boris sont langagières ; s'approprier un « trésor » de mots, c'est jouir de la seule propriété que Sartre se reconnaisse, celle de la langue. Ce passage se rattache donc à la longue série d'équivalences entre le langage et l'argent qu'on découvre à travers son œuvre. *AR* n'est pas une véritable parodie de Gide, mais un dialogue avec lui : une forme de « polémique secrète » dont parle Bakhtine, Sartre lui emprunte des thèmes et des méthodes pour donner sa réponse aux mêmes problèmes.

La référence à Jules Romains est plus secrète. Un seul détail est explicite : observant autour de lui « la paix des hommes de bonne volonté », Daniel a conscience d'être « un homme de mauvaise volonté ». Dès lors l'entreprise sartrienne paraît une réplique narquoise et burlesque à l'œuvre de son illustre aîné, l'archicube polygraphe qui entrait à l'Ecole normale au moment où Sartre entrait dans la vie. Il se peut que Sartre ait interprété le printemps 1938 à la lumière de « l'entrée dans l'histoire », l'autre avant-guerre décrite par Jules Romains dans *Le drapeau noir* ; qu'il se soit inspiré de l'unanimisme autant que des romanciers américains. Mais encore une fois l'emprunt est un démenti : Jules Romains avait approuvé les accords de Munich. Sartre reprend certains de ses thèmes et de ses techniques pour les tourner en sens contraire.

4-2. Dialogues avec Malraux et Camus.

De 1945 à 1947, deux écrivains semblent dominer les lettres françaises : Malraux et Camus. En 1945, Sartre leur voue une admiration sans réserves. En 1947, il s'est éloigné de l'un et de l'autre. Les allusions à leur œuvre dans *MA* témoignent de sa déception : il récrit à sa manière certains épisodes pour leur donner une réplique contradictoire. En effet, *MA* s'ouvre sur les discussions entre le peintre espagnol Gomez et le journaliste américain Ritchie. On pense aussitôt à *L'Espoir,* où le peintre espagnol Lopez discute avec un autre journaliste américain, Shade, sur les mêmes sujets : le rôle de l'art dans les grands bouleversements sociaux, l'existence d'un art révolutionnaire. Que répond-il à Malraux dans cette reprise fidèle de l'épisode ? D'abord il situe la scène en Amérique et non plus en Espagne, construit une image caricaturale de l'Américain, et relativise les événements européens. D'autre part sa dévotion pour l'art est plus radicale : Malraux croit simplement à la possibilité d'un art révolutionnaire ; tandis que *MA* sert de brouillon à une phrase célèbre de Sartre : « Si la peinture n'est pas tout, c'est une rigolade » deviendra en 1960 « Si la littérature n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine. »

Boris Vian en 1946.



Dans le contexte de « la plus fameuse polémique personnalisée de toute l'après-guerre », qui oppose Sartre à Camus, *MA* serait une réponse à *La Peste.* Dans les deux romans, un prêtre fait un sermon aux prisonniers pour leur montrer qu'ils ont mérité leur malheur. La mise en scène des épisodes, les indications scéniques, les portraits physiques des personnages, l'argumentation et le style du sermon présentent des

analogies. Mais l'effet en est tout différent. Car *La Peste* contient deux prêches successifs du Père Paneloux, qui représentent à la fois l'évolution psychologique d'un personnage important dans l'action, l'évolution du clergé français au cours des événements de 1939-1945, et l'attitude de toute la chrétienté face au problème du Mal. Dans l'ensemble où il figure, l'épisode de *La Peste* a une triple dimension : psychologique, historique, métaphysique, et cette polysémie atténue ce que le premier prêche peut avoir de satirique. La réécriture sartrienne procède par simplification ; ce sermon, comme on l'a vu, n'est qu'un centon de discours vichyssois et n'a qu'une dimension historique. Il peut apparaître, même si Sartre s'en défend, comme une réfutation de Camus : sous la réflexion métaphysique de Camus, Sartre dénonce ainsi la prise de position politique. Ce travail sur un stéréotype va dans le même sens que les critiques explicites qu'il a adressées à Camus en 1952, lorsqu'il lui reprochait son « refus de l'histoire » : dans le sermon de *MA*, il n'y a plus que de l'histoire.



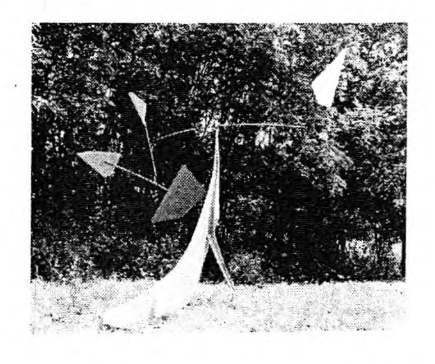
Sidney Bechet, Paris, vers 1949.

4-3. *Le Sursis*, roman « carnavalesque ».

Centre et sommet de l'ensemble, *S* est conforme dans ses thèmes et dans son écriture à la description que donne M. Bakhtine de la littérature « carnavalisée », qui transpose sur le mode littéraire les procédures du carnaval : bouleversement des valeurs, des hiérarchies et des rôles, coexistence des contraires, polyphonie et cacophonie. En effet, la farce, qui n'est qu'un motif dans *AR* et *DA*, sert ici de thème structurant : dans *AR* et *MA*, les personnages se font des farces les uns aux autres ; dans *S*, seul Blanchard a les poches bourrées d'attrapes : c'est l'action tout entière qui est farcesque : la paix de 1938 est une fausse paix, l'entrevue de Munich est « la journée des dupes », et le livre se termine sur le constat d'une mystification générale : « Les cons. »

A cette farce gigantesque, à cet « énorme remue-ménage » convenait une écriture polyphonique jusqu'à la discordance. Plus qu'une farce : une farcissure, un hachis de styles et de modèles narratifs différents. Il ne suffisait pas pour cela de faire parler et agir près de deux cents personnages nommés, sans compter les autres ; il fallait faire parler leurs cultures en empruntant des modèles littéraires différents. Sans doute les plus visibles sont-ils *42e Parallèle* de Dos Passos et *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, les deux écrivains cités dans le prière d'insérer. Et il n'est pas étonnant que deux romanciers de langue anglaise aient supplanté le Français Zola pour aider à l'évocation des foules : il fallait faire éclater l'ethnocentrisme littéraire pour décrire le bouleversement du vieux continent. Mais ces deux œuvres ne fournissent que des recettes d'écriture, elles font l'objet d'une imitation, non d'une représentation comme l'est le pastiche. Il existe aussi dans *S* un autre type de dialogisme, où le texte imitant s'éloigne du texte imité jusqu'à la caricature et la dérision. *S* apparaît comme un recueil de pastiches, une somme de romans possibles en raccourci. En marge des actions principales, des récits centrés autour des principaux personnages de *AR*, de multiples récits brefs pastichent quelques écrivains français de la fin du XIXe siècle et du XXe, selon une programmation très sartrienne. D'ordinaire, le pastiche est un signe de connivence de l'auteur à un public lettré, un discours pour initiés. Mais Sartre est démocrate, ou pédagogue : il donne dans le texte des clés pour reconnaître les allusions, rafraîchir la mémoire du lecteur qui a oublié ses classiques. « A Crevilly, sur le coup de six heures, le père Croulard entra dans la gendarmerie. » Voici un début de roman du XIXe siècle ; de Balzac, de Flaubert ? Le lecteur hésite devant une impression de déjà lu, sans pouvoir identifier le modèle. Mais à la page suivante, le père Croulard reçoit l'ordre d'afficher sur la maison de « Maître Belhomme ». Il lit alors le texte comme un pastiche de Maupassant. Le même procédé permet de situer le départ de François Hannequin : il a

Calder : « Fafnis ». (Mobile sur pied, 1968.)





Albert Camus.

un « mannequin d'osier » dans son grenier ; il ne reste plus qu'à chercher dans ce récit anticlérical et sarcastique les traces du style qu'on attribue généralement à Anatole France. Enfin, si dans l'épisode de Pascal Montastruc le calembour du nom ne suffit pas à identifier le modèle, la graphie du mot « ouiquinde » lève l'ambiguïté, au moment où Queneau vient de publier *Pierrot mon ami*. Tous les récits ne sont pas des pastiches aussi visibles. Mais il suffit que le roman en compte quelques-uns pour que le doute rejaillisse sur tous les autres et que le lecteur soupçonne partout le jeu et l'ironie : chez Sartre, contrairement à Gide, c'est le pathétique qui brise par éclairs une ironie constante. Cette méthode convenait à l'ambition du sujet traité, mais surtout elle a permis au polygraphe de déployer sa verve sans entreprendre une œuvre de trop longue haleine : *S* est le recueil achevé des romans inachevés de Sartre.

5. UNE MYTHOLOGIE PERSONNELLE.

Ce matériau romanesque disparate dissimule dans *CL* les fragments d'une mythologie personnelle décelables par comparaison avec l'œuvre entière. Faute de pouvoir en dégager la cohérence et y découvrir un mythe fondamental [24], contentons-nous de relever des séquences narratives et des métaphores obsédantes.

Toutes ne sont pas strictement personnelles : Sartre revient périodiquement sur des séquences préfabriquées par des traditions littéraires et scolaires et ces variantes sur un même schéma constituent un corpus mythique dont le sens apparaît peu à peu. La visite du musée en offre un exemple. C'est un sujet banal pour une rédaction scolaire, pour un journal de voyage ou un guide touristique, non pour un roman. L'œuvre de Sartre en présente trois, dans *La Nausée*, dans *AR* et dans « Un Parterre de capucines » [25], fragment d'un livre sur l'Italie et le tourisme qui n'a jamais été publié. Si différentes soient-elles, les trois scènes contiennent des constantes. Le musée est toujours un décor pour mondanités, un « salon » ; même les chapelles des Capucins : « quatre petits boudoirs rococo » où les ossements des Capucins sont artistiquement assemblés. Il s'y répand une lumière « académique », « un soleil expurgé », dont « trente siècles ont imprégné les murs » : la lumière de la culture. C'est aussi un lieu de culte : les visiteurs s'y rendent en couples, pleins de respect « comme à la messe », mais d'autres visiteurs transgressent ce respect par le rire ou l'indignation. La superposition des trois textes donne à l'épisode sa finalité : dans les deux romans, les objets exposés sont des tableaux, dans « Un Parterre de capucines » ce sont des ossements, mais leur fonction est la même : chez Sartre musées et bibliothèques sont des cimetières, la culture, c'est la mort. On pourrait superposer de la même manière les nombreuses descriptions de dimanches dans *La Nausée*, dans *S* et *MA* : le dimanche est toujours « un formidable événement social », que ce soit en province et en temps de paix, dans Paris occupé ou dans un camp de prisonniers. Ces deux types de scènes sont des lieux communs de la description scolaire et littéraire ; en reprenant inlassablement ces sujets, Sartre semble en faire des descriptions phénoménologiques toujours imparfaites, comme si son étonnement se renouvelait devant ces lieux et ces jours réservés au culte qu'une société se rend à elle-même.

D'autres scènes obsédantes ont une signification plus personnelle

André Malraux.



24. Attendons pour cela la publication de la thèse de Josette Pacaly, soutenue en juin 1978.
25. Publié dans *L'Observateur*, 24-07-1952, puis repris dans *Situations*, IV.

et relèveraient d'une psychocritique. C'est le cas de certaines scènes dont Philippe est le centre. Pourquoi en effet avoir introduit tardivement ce personnage important ? Selon M. Contat et M. Rybalka, il devrait son existence à l'étude de Sartre sur Baudelaire, écrite en 1944. Philippe serait donc une transposition satirique de Baudelaire adolescent au XXe siècle. En effet, dansant avec Flossie, Philippe murmure : « Ma belle Malabaraise. » Vraisemblance psychologique, puisque Philippe est licencié ès lettres, ou ironie à l'égard de son modèle ? Peu importe : on fabrique un personnage de tous bois. En tout cas, Baudelaire, Philippe et Sartre ont au moins un point commun : leur mère s'est remariée. Or il est une scène dans l'histoire de Philippe qui semble récrire et corriger la scène de *L'Enfance d'un chef* où Achille Bergère tente de séduire Lucien Fleurier. Déjà séduit par Pitteaux qu'on accuse d'avoir été « un mauvais berger », Philippe le sera par Daniel, qui emploie les mêmes arguments et les mêmes cautions intellectuelles que Bergère : Lautréamont, Rimbaud, Gide et la psychanalyse. Pourquoi donc récrire cette scène ? C'est que Daniel va plus loin que Bergère dans son interprétation psychanalytique : ce que Lucien découvrait dans son inconscient, c'était un banal désir incestueux ; ce que Daniel découvre chez Philippe, c'est son désir pour son beau-père. L'écriture romanesque est peut-être un ersatz d'auto-analyse, où l'auteur reprend une scène fantasmatique pour lui donner une signification nouvelle. D'autres détails pourraient confirmer cette identification partielle entre Philippe et son auteur : ils concernent l'entreprise littéraire et le strabisme, et figurent dans la même page de *S*. De même que Sartre enfant, après de malencontreux essais poétiques, avait été poussé par son grand-père à de fastidieux exercices d'observation, Philippe a découvert qu'il ne savait pas observer. « Depuis il se contraignait à dresser des inventaires, partout où il pouvait ». D'autre part il imagine un étrange mythe des origines du strabisme :



Nizan.

« Une sale histoire pour le cyclope. Il se regarde dans la glace, un beau jour, parce que ça le démange au-dessus des pommettes : un autre œil vient de lui pousser à côté du premier ! Quel désespoir. Impossible de leur faire faire des manœuvres d'ensemble, bien entendu, le premier était trop longtemps seul, il faisait bande à part. »

Ce mythe cocasse et compliqué vient pourtant éclairer deux passages de *La Nausée* qui doivent leur inquiétante étrangeté à la disparité des yeux. L'épouvante vient d'un œil en moins ou en trop : le montagnard de Meknès et le médecin des avortoirs d'Etat à Bakou sont borgnes tous deux, peut-être même n'ont-ils qu'un œil pour deux ; en revanche, dans la vision apocalyptique de Bouville, une mère voit pousser un œil au fond d'une crevasse dans la joue de son fils. Si les yeux peuvent ainsi proliférer, loucher c'est avoir un œil en trop, le mauvais. Ou bien être soi-même en trop : pour Mathieu, la « masse vitreuse » de l'embryon est « comme un œil » que l'avorteuse s'apprête à crever, que le père s'apprête à faire éclater. On retrouve ainsi l'image du père tuant le fils présente dans *Les Mots*, tandis que dans *MA*, Brunet évoque l'action inverse mais manquée : le « massacre rituel des pères » que les soldats de 1940 n'ont pas accompli et qui replonge « vingt mille guerriers dans l'enfance sournoise des cancres ». Voilà donc un chapelet de situations et d'images obsédantes accroché à un personnage hors structure et à une scène mal liquidée par l'écriture.

Il resterait, pour analyser le texte dans son grain le plus serré, un immense champ d'étude peu exploré : celui des images. Comme ceux qui, soucieux de l'intrigue, sautent les descriptions chez Balzac ou les passages didactiques chez Jules Verne, le lecteur de Sartre à la recherche de thèses philosophiques et d'évocations historiques, ne voit pas les images parce qu'il n'en retient que le signifié. Il faudrait renverser le tamis pour ne trier que les images.

Quels sont leurs principes de fabrication ? Le plus manifeste est aussi le meilleur outil de la description phénoménologique, le meilleur procédé du fantastique aux yeux de Sartre, et le plus « carnavalesque » : c'est la métaphore qui prend un règne pour un autre, qui présente un homme comme un animal, un végétal ou un minéral. On trouverait difficilement de quoi faire, comme Sartre le souhaitait pour Rimbaud,





Avec Anne-Marie.

une lapidaire de Sartre : c'est le pur processus de pétrification qui l'obsède, la transmutation de l'homme en statue et réciproquement. Mais il serait facile de dresser une entomologie sartrienne. Les mouches d'abord : celles qu'on tue, celles qui tuent, les « mouchards », celles qui laissent d'étranges traces, les « pattes de mouche » de l'écriture, celles enfin qui parcourent les statues :

« Etre de pierre, immobile, insensible, pas un geste, pas un bruit, aveugle et sourd, les mouches, les perce-oreilles, les coccinelles monteraient et descendraient sur mon corps, une statue farouche aux yeux blancs, sans un projet, sans un souci »,

tel est le désir de Daniel quand il monologue dans l'angoisse et l'horreur près de Marcelle dans la campagne détestée. Les images obsédantes peuvent donc s'enchaîner dans des réseaux plus ou moins denses. Elles peuvent aussi, dans un mouvement inverse d'expansion, se développer en métaphores filées à partir d'un cliché qui s'en trouve rajeuni : il est banal de comparer l'écoulement des voitures sur la route à une procession de fourmis ; mais ce cliché devient vision cauchemardesque aux yeux de Sarah pendant l'exode :

« Les insectes rampaient devant eux, énormes, lents, mystérieux ; [...] les autos grinçaient comme des homards, chantaient comme des grillons. Les hommes ont été changés en insectes [...] Elle se sentait *vue* par des yeux cachés, par d'étranges yeux de mouches, de fourmis [...] La route et les carapaces qui se traînaient dessus. »

La métaphore filée permet de déceler, au-dessous du motif de l'insecte, une structure de l'imaginaire : ce qui suscite l'horreur dans l'insecte, c'est ce qu'il a de commun avec les crustacés : sa carapace. C'est un mixte de dur et de mou. Et finalement, ce qui obsède Sartre, c'est, semble-t-il, tout ce qui associe des contraires ou des contradictoires, dans la pensée conceptuelle comme dans l'imaginaire : le tourniquet dialectique est l'équivalent intellectuel du monstre mixte englué dans un règne qui n'est pas le sien.

Faut-il pour autant voir en Sartre un poète ? Ce n'est pas sûr : il ne suffit pas de faire foisonner les images pour écrire de la poésie : il faut encore jouer sur les rythmes et les sonorités. Sartre en est capable, mais cela ne prédomine pas dans son œuvre. D'autre part, dans *CL*, les images sont utilisées à des fins romanesques, dans des descriptions phénoménologiques, ou pour décrire simplement la fraîcheur d'une sensation, l'erreur de la perception immédiate ou les associations du rêve. Ce sont des images qui viennent au secours du romancier pour décrire l'écoulement du temps :

« leur départ fit une rapide lézarde dans la fraîcheur du soir ; un peu de temps coula par cette déchirure [...] Et puis la saignée s'arrêta, le temps se cailla de nouveau »,

selon une alternance d'écoulement et de solidification, encore une alternance de contraires. Ou bien, pour retrouver l'image de vitesse dont nous sommes partis et qui pour Sartre est celle de la vie même :

« Cette journée ronde et pleine, qui devait mourir de vieillesse, paisiblement, sur place, elle s'allongeait subitement, en flèche, elle fonçait dans la nuit avec fracas, elle filait dans le noir, dans la fumée, dans les campagnes désertes, à travers un tumulte d'essieux et de bogies et il glissait dedans comme dans un toboggan, il ne s'arrêterait qu'au bout de la nuit... »

Comme la vie de Mathieu, les toboggans de la liberté sont plantés dans un tumulte de voix discordantes. Philosophe, historien, artisan, pasticheur et rêveur, le romancier est celui qui conduit vers ce trajet vertigineux mais très contrôlé : quoi de plus directif qu'un toboggan ?

Geneviève IDT

Avec Jean Pouillon



Michel CONTAT

42, rue Bonaparte

1960, c'était la guerre d'Algérie. Notre génération avait vingt ans. Cette année-là, nous fûmes nombreux à lire l'avant-propos qu'un Sartre de cinquante-cinq ans donnait à la réédition d'Aden Arabie **que son ami Nizan avait écrit trente ans plus tôt et qui commençait, superbement, par la phrase désormais célèbre : «** J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie. **» Nous l'aurions contresignée, cette phrase, et pourtant nous étions heureux, pas follement, mais en tout cas beaucoup plus qu'à présent. De même, nous trouvions tout à fait normal que Sartre écrive : «** Nous n'avons plus rien à dire aux jeunes gens : cinquante ans de vie dans cette province attardée qu'est devenue la France, c'est dégradant **», alors même qu'il nous disait énormément. Ce que Sartre représentait pour nous, je peux en témoigner en racontant ceci :**

Vers la fin d'avril 1960, nous étions, mon ami Michel Thévoz et moi, attablés à la terrasse du Bonaparte, place Saint-Germain-des-Prés. Nous savions que Sartre habitait au-dessus et nous venions là tous les jours prendre le café après déjeuner, avec l'espoir de l'apercevoir quand il sortirait de chez lui. Les quatre derniers mois, nous les avions passés à lire ensemble L'Etre et le Néant **et nous étions convaincus, éperdument, que cette lecture nous avait donné rien moins que l'accès à la vérité, à** notre **vérité ; voir, simplement voir l'homme à qui nous la devions, cela nous semblait à la fois la moindre des choses — il nous doit bien ça ! — et un souhait aussi extravagant que celui, pour un chrétien, de rencontrer Dieu au coin de la rue. Nous caressions l'idée de faire un film sur lui, et pour cela de sonner un jour à sa porte, caméra enclenchée, afin de fixer à tout jamais sa réaction spontanée au projet que nous lui aurions de but en blanc exposé et qui devait forcément le séduire. Je crois que nous étions encore une fois en train de ressasser cette chimère, au grand agacement de l'amie qui nous accompagnait, quand nous avons vu passer Dieu en personne, trottinant un pas derrière Simone de Beauvoir, visiblement pressée.**

Nous sommes restés cloués sur nos chaises par cette apparition improbable et pourtant attendue, et nous regardions, hébétés, ce couple — le **couple — s'éloigner. Et puis, propulsés par une phrase cinglante de notre amie, nous nous sommes levés d'un bond et nous avons approché de très près le record de Zatopek pour rattraper Sartre et Simone de Beauvoir au moment où ils allaient monter dans un taxi devant la terrasse latérale des Deux Magots. Surpris par notre arrêt brutal derrière leur dos, ils se sont retournés, nous sommes restés un instant face à face, nous à bout de souffle et stupides, eux un peu interdits mais l'air malgré tout engageant : ni mon ami ni moi n'avons réussi à nous arracher un mot. Alors ils sont montés dans le taxi et nous sommes revenus, mortifiés, nous asseoir à côté de notre amie hilare.**

Quand j'ai connu Sartre, cinq ans plus tard, je lui ai raconté cette scène ; il s'en souvenait parfaitement : il avait cru une seconde que nous étions de jeunes fascistes, mais ensuite, dans le taxi, Simone de Beauvoir et lui s'étaient demandé ce que nous pouvions bien avoir eu à leur dire. C'était pourtant tout simple : nous voulions dire à Sartre que nous l'aimions (et qu'il devait par conséquent nous aimer), mais ce n'est pas une chose que les jeunes intellectuels de gauche disent facilement. Pour ma part, je me demande aujourd'hui si une façon de le dire n'a pas été de m'engager peu après, au nom des idées qu'il défendait et à son insu bien sûr, dans l'aide au F.L.N., comme beaucoup d'autres à la même époque.

Michel CONTAT

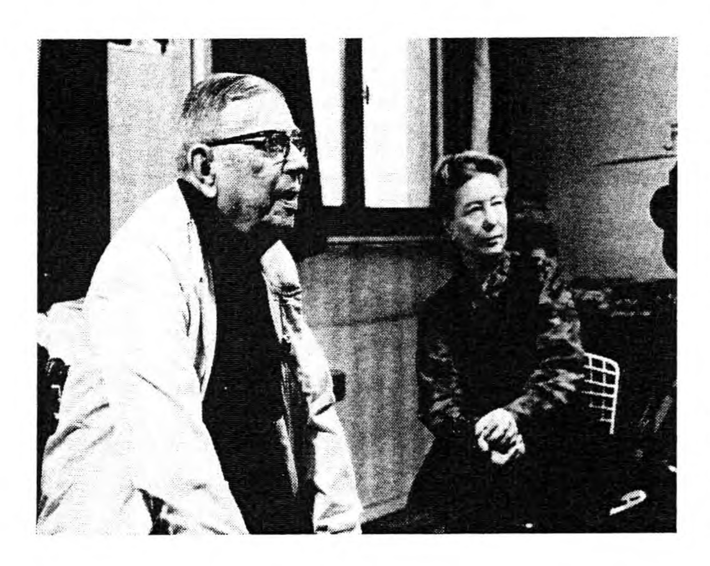
Sartre par lui-même

Film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat avec la participation de Simone de Beauvoir, Jacques-Laurent Bost, André Gorz, Jean Pouillon

Tourné pour l'essentiel en février-mars 1972, le film, interrompu pour des raisons financières, a été monté durant l'automne 1975 et l'hiver 1976. Il a été projeté pour la première fois le 27 mai 1976 au Festival de Cannes, hors compétition. La sortie parisienne a eu lieu le 27 octobre 1976.

La transcription intégrale de la bande sonore du film est parue chez Gallimard en 1977. Mais la totalité des entretiens réalisés pour ce travail — une douzaine d'heures — est encore inédite.











Philippe LEJEUNE



L'autobiographie parlée

Sartre a laissé en suspens la plupart de ses œuvres de longue haleine : *L'Etre et le Néant, Les Chemins de la liberté, L'Idiot de la famille.* Mais c'était après des réalisations de grande ampleur. Son autobiographie, elle, semble avoir été, dès le départ, vouée à l'inachèvement. Certes, par définition, l'autobiographie est, à la différence de la biographie, un genre ouvert et *interminable :* seule la mort met le point final. Mais au moins peut-on ne pas s'arrêter, comme l'a fait Sartre, dès le début. Le récit des *Mots*, publié en 1963, s'achève brusquement, en promettant une « suite », qui n'est jamais venue, et qui ne viendra jamais, puisque Sartre, depuis, a déclaré que les *Mots* étaient un « adieu à la littérature ».

Mais si Sartre a renoncé à continuer *ce* texte, il n'a pas renoncé à faire acte autobiographique. En 1970 il a substitué à ce projet celui d'un « testament politique ». Enfin, depuis 1975, un certain nombre de productions sont présentées par son éditeur, et par lui-même, comme étant la suite des *Mots :* l'autoportrait composé par Michel Contat (1975), le film *Sartre par lui-même* (1972-1976), et les dialogues au magnétophone entrepris avec Simone de Beauvoir[1]. Quel sens peut bien avoir cette expression « suite des *Mots* », en dehors de sa fonction publicitaire ?

J'essaierai ici de suivre la transformation du projet autobiographique de Sartre et de montrer qu'elle est liée paradoxalement à la fois à la

1. Les principaux textes « autobiographiques » ainsi produits sont, dans l'ordre chronologique :
— le film Sartre par lui-même, **d'Alexandre Astruc et Michel Contat (1976), dont les tournages ont eu lieu en février-mars 1972 ; la transcription de la bande sonore du film a été publiée en volume chez Gallimard en 1977 sous le titre** Sartre ; **le press-book comprend, en plus du synopsis et de la fiche technique, une interview de Sartre sur le film (1er mai 1976), et une interview des deux réalisateurs sur leurs intentions ;**
— l'émission « Radioscopie » de Jacques Chancel, réalisée en direct le 7 février 1973, qui fut ensuite reproduite en cassette, puis transcrite dans le tome I de Radioscopie, **collection « J'ai lu », 1973, p. 187-215 ;**
— un « Entretien inédit avec Francis Jeanson » (17 juin 1973) sur son adolescence et sa jeunesse, publié par Francis Jeanson en annexe de sa biographie Sartre dans sa vie, **Seuil, 1974, p. 289-299 ;**
— On a raison de se révolter. Discussions, **Gallimard, 1974, en collaboration avec Philippe Gavi et Pierre Victor (passages autobiographiques) ;**
— « Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre », L'Arc, **n° 61, 1975, repris en 1976 dans** Situations X ;
— « Autoportrait à soixante-dix ans », interview par Michel Contat, publiée en extraits dans le Nouvel Observateur **les 23 juin, 30 juin et 7 juillet 1975, puis intégralement dans** Situations X **en 1976 ;**
— « Sartre et l'argent », Une semaine de Paris-Pariscop, **20 octobre 1976 (extrait des entretiens de 1972 non utilisé dans le film** Sartre par lui-même) **;**
— « Sartre et les femmes », interview par Catherine Chaine, publiée dans le Nouvel Observateur **les 31 janvier et 7 février 1977.**
De plus Sartre avait entrepris en 1974 avec Simone de Beauvoir un livre d'entretiens autobiographiques au magnétophone (cf. Situations X, **p. 152 et 175).**
(Les références aux Mots **renverront à l'édition de poche Folio.)**

radicalisation de son engagement politique, à sa canonisation comme écrivain célèbre, et au jeu des média modernes.



Karl à trente ans.

I
LA SUITE DES MOTS

L'idée de « suite » implique une conception chronologique du récit, dans laquelle la narration suit en gros l'ordre de l'histoire, et a la même extension qu'elle : c'est le modèle de la biographie classique, auquel la plupart des autobiographes se soumettent docilement, découpant leur vie en tranches successives qu'ils proposent aux lecteurs. Ainsi sont construits les différents volumes de l'autobiographie de Simone de Beauvoir : *La Force de l'âge* est la « suite » des *Mémoires d'une jeune fille rangée.* La vie est un feuilleton, dont les épisodes s'enchaînent et sont toujours « à suivre » au prochain numéro. Sartre se faisait sans doute une idée plus complexe du travail du biographe, mais sa méthode dialectique « progressive-régressive » n'excluait pas du tout qu'il choisisse, parmi d'autres principes d'organisation de son discours, la progression chronologique. Son projet initial était de s'appliquer à lui-même la méthode biographique qu'il essayait sur d'autres, et d'embrasser ainsi l'ensemble de sa vie [2]. En 1955, il annonce clairement son désir de mettre « presque tout » de lui-même dans ce livre et de mener son héros au-delà de la conversion jusqu'à son engagement actuel [3]. En 1957, il va même jusqu'à prévoir un découpage chronologique parallèle à celui des *Mémoires d'une jeune fille rangée,* le « premier volume » de son autobiographie devant aller « jusqu'à la vingtième année » [4]. Quel crédit faut-il accorder à ces déclarations d'intentions ? Correspondaient-elles à un début de réalisation ? Il semble bien que si Sartre a pu égrener au fil de ses interviews de telles promesses, c'est justement parce qu'il n'avait pas encore conçu la structure de son récit d'enfance tel que nous le connaissons.

Une première ébauche des *Mots* avait été élaborée en 1953-54 sous le titre de *Jean sans terre :* Sartre l'a laissée dormir presque dix ans. Dès le départ, cette autobiographie a été interrompue. Et cela sans doute pour des raisons de méthode : peut-on vraiment parler de soi comme d'un autre ? peut-on construire le récit d'une vie dont on est soi-même l'incertain aboutissement et qui est par définition ouverte sur l'avenir, comme on reconstitue la vie achevée d'un autre ? Sartre butait sans doute sur l'incertitude du *terme* du récit, qui mettait en cause toute son organisation. D'autres facteurs, mais assez secondaires, ont pu aussi intervenir : la nécessité de faire un récit de son adolescence, qu'il hésitait à publier de peur de heurter sa mère, à ce que rapporte Simone de Beauvoir ; et, justement le fleuve autobiographique de Simone de Beauvoir, qui a donné au public à partir de 1957 l'équivalent d'un *Sartre raconté par un témoin de sa vie* dispensant Sartre de faire sa propre chronique. Sartre avait pris son élan pour un projet de grande ampleur, qui a tourné court.

Quand il a repris son texte en 1963, son travail a consisté à transformer ce qui n'avait été conçu que comme un début, en un tout (provisoirement) achevé et refermé. Au lieu de donner une « suite » à un récit d'enfance construit comme la première étape d'un développement chronologique, il a essayé de donner une image, sinon complète, du moins cohérente de l'ensemble de son histoire dans un récit qui s'arrêtait à la onzième année [5]. Le récit de la vocation littéraire a été mené de manière à représenter à la fois l'histoire de l'enfant (1905-1916) et, indirectement, l'histoire du jeune écrivain (1905-1939). D'autre part, les éléments d'autoportrait du narrateur ajoutés en 1963 viennent compléter l'information que le style parodique donne sur la « conversion » idéologique et politique qui inspire le récit (conversion postérieure à 1939). Les différentes phases de la vie de Sartre se trouvent donc ici non plus alignées, mais superposées et fondues, comme les couches d'un glaçage en peinture. Ce procédé de construction permet d'éluder provisoirement la suite de la « biographie », et fait du récit un *acte* autobiographique cohérent. L'explication de l'enfance n'est plus qu'une conséquence parmi d'autres d'un choix existentiel nouveau qui s'affirme. Rejetant et éclairant son passé, c'est tout un appareil

2. « Jean-Paul Sartre on his autobiography », interview par Olivier Todd, The Listener, **6 juin 1957, citée par Michel Contat et Michel Rybalka,** Les Ecrits de Sartre, **Gallimard, 1970, p. 386. En 1957, Sartre rapprochait son projet autobiographique de la biographie. On lui reprochait de reconstruire la vie des autres de l'extérieur, cela « perdait un élément de sympathie ». Humoristiquement, il explique qu'en écrivant sa propre biographie, il évitera ce reproche. Plutôt que cette boutade (qui contient pourtant du vrai : le désir de parler de soi comme d'un autre), il vaut mieux revenir sur ses déclarations de 1971, où il reconnaît que l'auto-analyse est impossible à cause de « l'adhésion ou de l'adhérence à soi ». La biographie reconstitue le projet d'un autre ; l'autobiographie, elle, est un acte de constitution d'un nouveau projet de son auteur** (Situations X, **p. 103-104).**

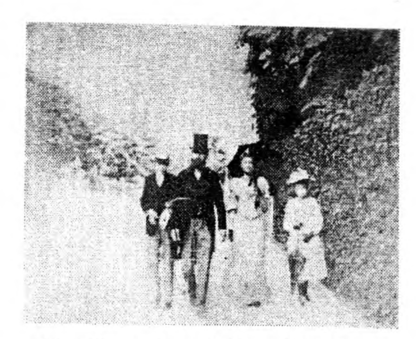
3. Interview accordée au Monde, **1er juin 1955, citée dans** Les Ecrits de Sartre, **p. 386.**

4. Interview accordée au Welt am Sonntag, **6 octobre 1957 ; cf.** Les Ecrits de Sartre, **p. 313.**

5. J'ai analysé ces procédés de construction dans « L'ordre du récit dans Les Mots », Le Pacte autobiographique, **Seuil, 1975, p. 197-243.**

idéologique que Sartre fustige comme dans un pamphlet. Si le récit biographique reste en suspens, l'acte autobiographique, lui, aboutit à une forme de clôture.

Que pouvait être la suite d'un tel récit ? On peut l'imaginer à différents niveaux, comme la suite de l'histoire de l'enfant, comme un récit de la conversion, ou même comme un nouvel acte autobiographique remettant le premier en question...



« Karlémami » et Anne-Marie.

L'adolescence refoulée : un chantier autobiographique

Dans *Les Mots*, Sartre règle ses comptes avec un vieux mort, son grand-père. S'il avait poursuivi l'histoire de l'enfant, il aurait dû affronter une vivante, sa mère[6]. Tant qu'elle a vécu, il s'est refusé non seulement à l'idée de publier, mais même d'écrire ce récit d'adolescence. Le posthume n'est pas son genre, ni le « coup de pied de l'âne » consistant à attendre la mort de sa mère pour publier ce qu'il n'aurait pas voulu qu'elle lise. C'est en partie pour cela qu'il avait laissé pendant dix ans son autobiographie en panne, et qu'il a ensuite indéfiniment différé la « suite ». Lorsque après la mort de sa mère (1969), il s'est trouvé libre de réenvisager le problème, il semble qu'il s'en soit désintéressé, parce que entre temps sa conception de l'autobiographie avait changé[7].

Mais ce texte qu'il avait renoncé à écrire, Sartre s'est mis à le *parler*. Presque tout ce que nous savons de son adolescence vient de trois interviews ou textes au magnétophone produits en 1972-73[8]. S'agit-il d'une improvisation que n'aurait précédée aucun travail d'écriture ? En ce cas, ce serait comme le « brouillon » oral d'un texte virtuel. S'agit-il au contraire d'une sorte de résumé vulgarisant un texte déjà « écrit » (au sens littéraire) ? Le texte que nous lisons serait alors le produit d'une double opération de filtrage ou de transposition, c'est-à-dire d'une double dégradation : le style écrit fatalement simplifié et réduit par l'oral, et celui-ci à son tour aplati et réduit par la transcription graphique, le texte ayant donc perdu successivement à la fois ce qui peut être l'intérêt de l'écrit et ce qui peut faire l'intérêt de l'oral... A dire vrai, nous sommes en face de ces textes d'interviews un peu comme les lecteurs de 1960 étaient en face de l'interview recueillie par Madeleine Chapsal : comment aurait-on pu imaginer ce que serait le texte des *Mots*, ses jeux stylistiques et dialectiques, en lisant le résumé assez rapide et plat qu'en présente Sartre[9] ? Il est vrai que les interviews sur l'adolescence comprennent quelques récits développés de scènes[10], et, surtout, que le film nous permet d'échapper à la réduction « graphique » de l'oral.

Ces scènes, le spectacle de ce discours, laissent penser que la raison alléguée par Simone de Beauvoir (Sartre aurait hésité à peiner sa mère) n'est qu'un écran. Tout se passe comme si Sartre avait peur de son propre discours, de ce qu'il *pourrait* dire, et qu'en fait il n'a jamais osé dire autrement que sous la forme des plus candides dénégations. Il y a là une sorte de nœud obscur, de crise non dominée. Sartre a employé une formule révélatrice, disant de son adolescence qu'il l'avait plus ou moins « mise sous la cendre »[11]. Le geste de « mettre sous la cendre » n'est pas seulement celui de l'adulte qui diffère de parler (ou de penser à) son adolescence : il ne fait en cela que répéter ce en quoi cette adolescence elle-même a consisté, ce qu'il appelle l'intériorisation de la violence, et qui commence par le refus désespéré de se concevoir comme victime. Dans le film, Sartre tient des propos très étonnants par leur caractère classique de dénégation, qui livrent précisément ce qu'ils croient cacher, et montrent en même temps le refus total d'envisager ses rapports avec sa mère. Il répète sous nos yeux, au moment même où il croit l'analyser, le coup de force intérieur par lequel l'enfant « met sous la cendre » son désir, son angoisse et son agressivité, pour finir par se croire l'auteur d'une situation qu'il subit :

« Je crois qu'une des choses importantes pour moi de ce mariage (qui en fait était fait par ma mère avec les meilleures intentions du monde : elle ne pouvait plus rester à la charge de mon grand-père qui devenait trop vieux) ça a été de me faire faire une rupture intérieure avec ma mère, si vous voulez, comme si je n'avais pas voulu avoir de chagrin et que j'avais jugé mieux de faire la rupture. Alors j'ai conservé de l'affection pour ma mère toute ma vie, mais ce n'était plus la même. Ça s'est fait comme ça. Je n'ai pas du tout considéré — dans ce qu'on pourrait appeler le conscient — il n'y a jamais eu d'ennui direct par rapport aux relations de ma mère avec mon beau-père ; je n'ai jamais été inquiété, je ne me suis jamais dit « mais qu'est-ce que c'est, elle me prend quelque chose »,

6. Madame Mancy, la mère de Sartre, avait finalement apprécié Les Mots, **mais elle redoutait la suite : « Elle prévoyait qu'en revanche le volume suivant, où il parlerait de son beau-père, ne lui serait pas agréable. Il ne l'écrivit pas. Elle pensait qu'il le ferait après sa mort. Elle savait bien que son remariage avait brisé quelque chose entre eux (...) » (Simone de Beauvoir,** Tout compte fait, **Gallimard, 1972, p. 107.)**

7. En 1970, Contat et Rybalka, tout en affirmant qu'il n'existait pour le moment aucune suite entièrement rédigée et publiable des Mots, **ajoutaient : « Il n'est cependant pas impossible que, dans un avenir assez proche, Sartre consacre un volume à son adolescence »** (Les Ecrits de Sartre, **p. 387). Mais peu de temps après, Sartre a lui-même annoncé qu'il renonçait à ce volume** (Situations IX, **p. 133-134), et il le confirme dans le film** (Sartre, **p. 112).**

8. Voir Sartre, **Gallimard, 1977, p. 15-22 (c'est d'ailleurs la seule information originale que contienne ce film) ; l'interview accordée à Francis Jeanson en 1973 ; et certains passages de** On a raison de se révolter **(p. 171-172). Avant 1972, Sartre avait rarement évoqué son adolescence : un bref et méchant portrait de son beau-père dans son texte sur Nizan** (Situations IV, **p. 160-161), et une évocation de l'apprentissage de la violence pendant la guerre à La Rochelle** (Situations IX, **p. 28).**

9. Cette interview de 1960 est reprise dans Situations IX, **p. 10-39. Sartre y résume en quelques phrases le thème des** Mots **(p. 32-33).** Les Mots **n'étaient pas alors publiés ni même terminés. Pour le public du film, en 1972, Sartre recommence cet exercice de résumé** (Sartre, **p. 14-15 et 22-28). Comme le montage comporte la lecture de citations des** Mots **(ibid., p. 14-15 et 22-23), on peut comparer la version écrite et la transcription de la version orale.**

10. En particulier dans le film, où plusieurs récits de scènes sont esquissés, la plus réussie étant celle où l'on retrouve le grand-père faisant craquer ses genoux, « Dieu le père se baissant pour ramasser une pièce de dix sous, pour écarter l'exclu » (Sartre, **p. 10).**

11. Francis Jeanson, Sartre dans sa vie, **Seuil, 1974, p. 189.**



ou « voilà comme elle est ». Non. Ça a été plutôt une rupture qui a été faite en somme vers onze ans. Et là il y a eu quelque chose. Je n'ai jamais imaginé quelque chose de sexuel, ce qui tient à ce qu'ils se tenaient très bien et que par ailleurs ma mère était plutôt une mère qu'une femme. Je n'ai jamais imaginé, mais j'ai rompu quand même [12]. »

Un discours oral improvisé a chance de révéler les failles et les contradictions mieux qu'un texte écrit à loisir, où l'élaboration stylistique finit par colmater les ruptures, à les intégrer dans une dérive élégante. Les attitudes contradictoires sont ici brutalement juxtaposées, lourdement répétées, naïvement exposées. Elles provoquent chez le lecteur (l'auditeur) une écoute analytique, le désir d'interprétation d'un discours qui est celui d'un autre, plus qu'une tendance à l'identification.

Quel ton Sartre aurait-il adopté s'il avait écrit cette adolescence ? Dans *Les Mots*, une sorte d'équilibre s'établit entre la satire de la famille, et la présentation humoristique de l'enfant qui joue le jeu qu'elle lui propose. L'adulte parvient à se maintenir à distance. Dans les récits oraux de son adolescence, le ton est différent : plus tendu et agressif vis-à-vis des autres, adhérant plus immédiatement aux souffrances et griefs du héros. Il n'y a guère de distanciation ni d'autocritique. Et Sartre ne remet guère en question, à travers les attitudes de l'adolescent, celles de l'adulte qu'il est devenu, et resté. Il y voit plutôt des sources qui le légitiment : l'explication n'est pas liée, comme dans *Les Mots*, à un effort de dépassement.

A dire vrai, ces récits d'adolescence, répartis entre plusieurs interviews dont les intentions et les techniques sont différentes, nous apparaissent plutôt comme des éléments disjoints, épars sur une sorte de chantier autobiographique à l'abandon. L'acte autobiographique, qui n'est ici qu'esquissé, consisterait à construire le sens de ces épisodes, et à trouver une manière non d'en parler, mais d'en écrire. Ce sens, qui reste flottant, dépend en fin de compte des choix actuels du narrateur. Ecrit et publié, le texte des *Mots* a figé l'enfance de Sartre dans une interprétation sur laquelle il ne saurait revenir. Son récit d'adolescence reste au contraire ouvert à tous les vents de l'histoire : c'est un passé qui a encore de l'avenir devant lui. Nul doute qu'avant et après 1968, Sartre n'a plus pensé exactement de la même manière à ses révoltes et à ses soumissions.

Le sens de cette adolescence, de toute façon, ne saurait venir que de son couplage avec une phase ultérieure. Quand Sartre, à la fin des *Mots*, annonce « J'ai changé », il renvoie coup sur coup à *deux* changements : la découverte de la laideur et de la violence par l'adolescent à partir de 1917, et la découverte de l'histoire par l'adulte après 1939. Il donne ainsi la règle de construction d'un second volume, parallèle au premier : à travers la période 1917-1924, par exemple, montrer les lignes de force et les fondements de la période 1939-1964. On voit bien ce qui compliquerait l'opération : cette période 1917-1924 appartient en même temps à la période d'illusion engendrée par l'enfance « littéraire ». Mais un récit dialectique est habile à démêler et à mettre en scène de telles complexités. La difficulté est ailleurs. Elle tient à la fonction même d'un tel récit, qui devrait changer de genre, et passer du pamphlet à l'apologie.

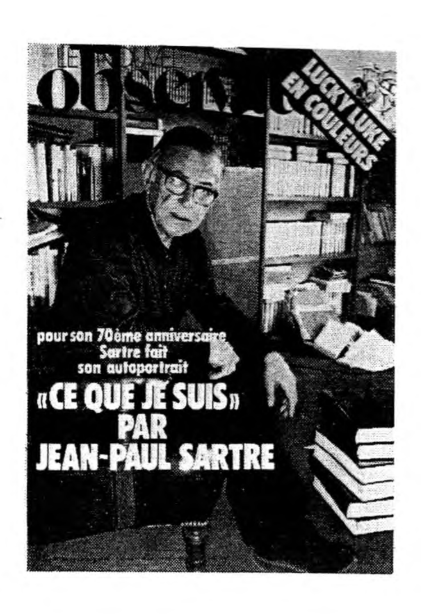
Un récit de conversion ?

Les Mots sont une sorte de récit de conversion : à la lumière d'une vérité nouvelle, le narrateur représente, explique et répudie ses erreurs passées. La « suite » qui manque, c'est moins le récit d'adolescence que le récit de la conversion elle-même (1939, entrée dans l'histoire ; 1952, rapprochement avec le marxisme) et l'exposé des vérités conquises. Mais Sartre pouvait-il, pour accomplir ce second « acte autobiographique », se servir du récit parodique et critique tel qu'il l'a mis au point dans *Les Mots ?* On peut en douter. Cette nouvelle vision du monde, il nous la communiquait sans doute mieux négativement : elle était le présupposé qui fondait sa démarche ironique, elle soutenait un jeu parodique qui avait d'ailleurs pour fonction de fournir une solution imaginaire aux contradictions dont Sartre restait malgré tout prisonnier [13]. S'il voulait formuler positivement sa nouvelle conception du rôle de l'écrivain, il devait abandonner le genre du pamphlet satirique (mais aussi abandonner la pratique du style) pour rejoindre un genre littéraire différent, et même opposé : le *plaidoyer*. *Plaidoyer pour les intellectuels* (1967) n'est pas la « suite » des *Mots*, mais en est la contrepartie positive, un discours de *justification* substituant au mythe de l'écrivain héros ou

12. Sartre, **p. 17-18. J'ai analysé ce passage et les problèmes que pose sa transcription dans « Ça s'est fait comme ça »,** Poétique, **n° 35, septembre 1978.**

13. Sur la fonction de la parodie dans Les Mots, **voir Jacques Lecarme, «** Les Mots **de Sartre : un cas-limite de l'autobiographie »,** Revue d'histoire littéraire de la France, **novembre-décembre 1975 ; sur ses niveaux et ses mécanismes, voir Geneviève Idt, « L'autoparodie dans** Les Mots **de Sartre »,** Cahiers du XX[e] siècle, **n° 6, 1976.**

saint la figure de l'intellectuel classique. Au récit parodique et pluriel succède un discours philosophique univoque, parallèle à ce qu'avait été vingt ans plus tôt *Qu'est-ce que la littérature?* On peut se demander si Sartre n'est pas plus à l'aise dans l'attaque que dans la défense, dans la dénonciation que dans la justification : en particulier la dernière section du *Plaidoyer,* qui accorde à l'écrivain un statut exceptionnel, celui d'un « intellectuel par essence », finit par lui redonner, après un long détour, la place privilégiée que *Les Mots* s'acharnaient à lui refuser. Tout se passe comme si le style parodique des *Mots* n'était que le masque d'un impossible dépassement. Les contradictions resurgissent dès qu'elles ne sont plus fictivement maîtrisées.



Sartre lui-même en a pris conscience après 1968, quand il s'est remis en question comme « intellectuel classique ». En réalité la seule suite possible aux *Mots* serait non pas le récit de la conversion (1939-1964) qui fondait la critique de la vie antérieure (1905-1939), mais bien une critique de cette conversion imparfaite au nom d'une conversion plus radicale survenue ultérieurement (1968-1970). C'est seulement quand on commence à ne plus être tout à fait quelque chose que l'on devient capable d'apercevoir comment on l'est devenu. Le récit autobiographique tel que Sartre le pratique dans *Les Mots* suppose un effort de distanciation. Jusqu'en 1968, il adhérait trop à son rôle d'intellectuel pour pouvoir faire de sa pratique d'intellectuel un récit stylistiquement élaboré. Après 1968, il a repris une relative distance critique (non exempte de contradictions), et il est devenu capable de définir un nouveau projet autobiographique qui ne fait pas suite aux *Mots,* mais englobe la portion de sa vie déjà évoquée et repense toute sa vie d'un autre point de vue.

Un nouveau projet

Défini en 1970, ce nouveau projet consiste à substituer à la question « comment devient-on écrivain ? » cette autre question « comment un intellectuel en vient-il à la politique ? ». Pour Sartre la réponse à ces deux questions doit garder un caractère exemplaire : à travers son cas, il vise toujours la généralité. Généralité, il est vrai, qui se limite fatalement à celle d'un groupe particulier d'intellectuels bourgeois parisiens. Mais, de même qu'il tente de se peindre comme un cas typique de ce groupe, il a tendance à peindre ce groupe lui-même comme représentatif de la société française : on reconnaît là une des visées les plus répandues et les plus légitimes du récit autobiographique, celle qui consiste à centrer l'histoire autour du moi.

Sartre a donc défini la *fonction* de cette nouvelle autobiographie politique : « je raconterai ce que j'ai fait dans ce domaine, quelles erreurs j'ai commises et ce qui en est résulté. En faisant cela j'essaierai de définir ce qui constitue la politique aujourd'hui, dans la phase historique que nous vivons »[14]. Mais il a laissé dans le vague, et finalement n'a pas trouvé, la *forme* qui pourrait accomplir cette fonction. Pourtant, Sartre avait clairement conscience de la nécessité d'*inventer une forme* pour réaliser ce projet. En 1970, il emploie le mot « testament » pour désigner le genre qu'il pratiquera, ce qui renvoie, dans son esprit, au caractère strictement autobiographique du texte, et à sa fonction de clôture. Mais « testament » implique aussi un discours assertif, peut-être même une sorte de prédication, visant à transmettre un avoir, un capital : aussi Sartre renonce-t-il à ce terme. Il veut seulement montrer, analyser, éventuellement critiquer, ce qu'il a fait : comme dans *Les Mots,* il faudra qu'il trouve un procédé pour se « distancier », se dédoubler.

Ce procédé pourrait-il être de nouveau la *parodie?* Sartre avait pris congé de la littérature en écrivant un texte *trop* littéraire : pouvait-il prendre congé de l'intellectuel classique en élaborant un style hyperintellectuel, dans un « burlesque » brechtien de son propre discours philosophique et politique ? Il ne semble pas qu'il ait choisi cette voie : d'abord parce que sa conversion n'était pas radicale, et ne pouvait aboutir à une bouffonnerie ruinant dans son principe un type de travail que par ailleurs il poursuivait avec un imperturbable sérieux en composant *L'Idiot de la famille.* D'autre part la parodie, même si elle est employée contre la littérature, est dans

14. Situations X, **p. 134 (interview au** New Left Review, **26 janvier 1970). Voir aussi, en 1972, ses déclarations dans le film** Sartre par lui-même (Sartre, **p. 110-112) et en 1976 ses déclarations à propos du film, dans le press-book (interview du 1er mai 1976).**


LE DOCUMENT DE LA SEMAINE

AUTOPORTRAIT A 70 ANS

PAR JEAN-PAUL SARTRE

son principe même un développement du geste littéraire (recombinaison de textes antérieurs, élaboration d'une structure plurielle). En l'utilisant dans *Les Mots*, loin de rompre avec sa pratique antérieure, Sartre n'avait fait qu'exploiter systématiquement un procédé employé dans ses premiers textes de fiction (*La Nausée*, en particulier). Aurait-il continué dans cette voie ? La seule chose que nous sachions, c'est qu'en 1971, il envisageait de retrouver une situation de dédoublement en recourant non à l'autoparodie autobiographique, mais à une autofiction au voile transparent, qui aurait permis au lecteur d'appliquer à Sartre ce que Sartre aurait dit d'un personnage fictif (*Situations X*, p. 145-148). Sartre désignait par le terme « nouvelle » le genre de ce texte : ce qui impliquait brièveté et construction serrée en vue de produire un effet dominant, c'est-à-dire un type de composition analogue à celle des *Mots*. Le pacte envisagé, la voix narrative probablement complexe, et les jeux de style auraient sans doute fait de cette « nouvelle » un texte aussi ambigu et aussi « pluriel » que *Les Mots*.

L'important dans ce nouveau projet était l'intention d'accentuer le caractère *indirect* de l'évocation du vécu, sans se couper entièrement du pacte autobiographique. A partir de 1971, Sartre a développé l'idée classique que la biographie et l'autobiographie sont à la fois *référentielles* au niveau du pacte (l'auteur et le lecteur doivent également *croire* qu'il s'agit de parler du réel, en essayant de l'approcher dans sa vérité), et romanesques dans leurs procédés, en ce sens qu'elles sont des récits, et que tout récit est une construction imaginaire[15]. La question nouvelle qu'il se pose, c'est s'il ne vaut pas mieux *jouer ouvertement* de cet écart, en l'utilisant délibérément comme procédé d'exploration, que le subir passivement comme une limite inhérente à son travail, et qui éveille fatalement la méfiance du lecteur. Si l'on se distancie du personnage en l'habillant en fiction, on inverse la réaction du lecteur, en fonction de cette loi d'équilibre interne propre à l'espace autobiographique : le lecteur prend d'autant plus en charge lui-même l'attitude référentielle que l'auteur feint de l'abandonner. Et au même moment l'auteur retrouve la liberté d'inventer, c'est-à-dire *de dire ce qu'il ne sait pas :* ce ne serait une entorse à la vérité que s'il savait tout de lui-même. Ce raffinement dans la recherche d'une forme autobiographique distanciée correspond au désir de neutraliser autant que faire se peut l' « adhérence à soi » qui empêche chacun de se connaître. Mais peut-on vraiment sortir de soi — et pour se voir de quel point de vue ? Le dispositif sophistiqué par lequel on va faire semblant de se voir comme un autre n'est au bout du compte qu'une nouvelle forme du même imaginaire. La contradiction se renverse : si on ne peut rendre vraiment son « vécu » tel qu'il a subjectivement été, on ne saurait non plus sortir de son point de vue pour le saisir objectivement dans sa vérité. La seule fidélité qu'on puisse donc authentiquement atteindre est celle qui consiste à représenter cette contradiction elle-même. C'est ce qu'a tenté Roland Barthes dans son *Barthes* par Barthes, dans une gymnastique vertigineuse mais sans péril qui lui fait mettre en scène tous les « redans » de son imaginaire en jouant aux quatre coins avec les pronoms personnels[16].

Sartre semble avoir envisagé une solution différente : plutôt que d'avoir recours à la troisième personne, ou à un système mixte (système qui maintient le pacte autobiographique, mais introduit ce qu'on pourrait appeler des « figures d'énonciation »), il aurait préféré jouer sur le pacte lui-même, en se donnant la liberté d'inventer une sorte de double allégorique. L'acte autobiographique ainsi conçu ne serait pas le récit d'une conversion déjà faite, mais le lieu d'un travail de conversion. Sartre y voyait le moyen d'essayer de sortir de son propre système, en montrant (un peu comme Rousseau) que ses « contradictions » n'étaient pas des incohérences personnelles mais des effets apparents produits par le champ idéologique :

> « Il s'agissait, par le biais d'une fiction vraie — ou d'une vérité fictive —, de reprendre les actions, les pensées de ma vie pour essayer d'en faire un tout, en regardant bien leurs prétendues contradictions et leurs limites, pour voir si c'était bien vrai qu'elles avaient ces limites-là, si l'on ne m'avait pas forcé à considérer telles idées comme contradictoires alors qu'elles ne l'étaient pas, si l'on avait bien interprété telle action que j'avais faite à un certain moment... » (*Situations X*, p. 148.)

Il se serait donc moins agi d'autocritique que d'une manière d'assumer ses contradictions en en rejetant la faute sur le système social, en les prenant comme instrument d'exploration de son fonctionnement idéologique : comment est faite la société actuelle pour qu'elle ait besoin de décréter contradictoires mes différents choix ?

15. **Il applique ce raisonnement à** L'Idiot de la famille (Situations X, **p. 94) et aux** Mots (ibid., **p. 146).**

16. **Voir sur ce type de solution mon étude « Autobiography in the third person »,** New Literary History, **1977, IX, 1.**

II

LA NOSTALGIE DE L'ECRITURE

Mais rien ne sert de rêver à ce qu'aurait pu être ce texte. A partir de 1972 cette recherche d'une nouvelle forme autobiographique s'est mise à dériver, pour deux raisons différentes, dont les effets se sont conjugués.

D'abord, Sartre a commencé à être piégé dans le « champ biographique » : et cela non par la faute des média ou de journalistes trop curieux, mais par l'évolution de son entourage. Sans doute est-il fatal, dans notre civilisation, que le capital idéologique et mythologique que représente un grand écrivain vieillissant ne soit pas laissé à l'abandon et suscite à la fois des entreprises de conservation, et une certaine exploitation commerciale. Le fait n'est pas nouveau : il suffit pour s'en convaincre de lire le récit de la vieillesse de Gide dans les *Cahiers de la Petite Dame* [17]. Pour Sartre, le tounant se situe autour de 1970. La publication de la bio-bibliographie de Michel Contat et Michel Rybalka, *Les Ecrits de Sartre,* qui est un chef-d'œuvre du genre, a marqué l'entrée de Sartre dans l'histoire, dans le passé, au moment même où il radicalisait ses positions révolutionnaires. Son « intérêt idéologique » se trouvait brusquement *capitalisé.* Dans les années qui suivent, la présence à ses côtés de ces deux interviewers remarquablement qualifiés, les projets biographiques de Francis Jeanson, l'idée d'un film qui est venue simultanément à Alexandre Astruc et à Michel Contat, — tout cela a pu offrir à Sartre une activité de diversion, et l'amener à penser que par certains de ces canaux (en particulier le cinéma), il pourrait préparer ou réaliser tel ou tel aspect de son nouveau projet autobiographique [18]. Au moment même où il cherchait une forme nouvelle pour son testament politique, il s'exposait, par sa collaboration à ces entreprises, à retomber dans les formes traditionnelles d'un genre différent, la biographie.

Peut-être aurait-il échappé à ce piège si, en 1973, l'affaiblissement de sa vue ne l'avait obligé à renoncer à l'écriture. Cet accident de santé, qui réalise à la lettre la « future infirmité » dont, enfant, il berçait ses rêveries posthumes (*Les Mots,* p. 173), l'amène non pas à écrire dans le noir des manuscrits apparemment illisibles mais géniaux, mais à s'en remettre à autrui du soin d'écrire quelque chose à partir de ses paroles.

Dans « Autoportrait à soixante-dix ans », Sartre a commenté avec une lucidité remarquable ce qu'impliquait pour lui ce renoncement à l'écriture. Il faut sans doute distinguer deux problèmes différents : peut-il y avoir autobiographie sans style ? et peut-il y avoir style sans écriture ?

Style et autobiographie

Quand Sartre, questionné par Michel Contat, essaie de définir ce qui limite ou même rend impossible le projet autobiographique, il développe deux raisonnements contradictoires. D'un côté il prétend que ce qui rend l'autobiographie impossible, c'est l'opacité des relations sociales actuelles ; il n'est pas possible de tout dire de soi : « comme chacun, j'ai un fond sombre qui refuse d'être dit » (*Situations X,* p. 143). Et il précise qu'il ne s'agit pas de l'inconscient, mais de choses qu'il sait, et qu'il garde pour lui. Plus tard, quand la révolution sera faite, tout le monde sera transparent. Les questions de Michel Contat soulignent malicieusement le caractère archaïque de ce raisonnement rousseauien. Deux minutes ou deux pages plus loin, Sartre dit exactement le contraire : s'il est difficile et urgent d'écrire son autobiographie, c'est justement parce que l'on ne se connaît pas soi-même. Et pour approcher cette vérité sur l'individu particulier qu'on est, il ne suffit pas de parler, il ne suffit pas non plus d'écrire ce qu'on croit déjà savoir, il faut avoir le courage de travailler le langage, pour arriver à représenter ce qu'on ne sait pas. L'autobiographie n'a guère d'intérêt, si elle n'est invention d'une forme, si elle n'est littérature.

L'autobiographie n'est plus qu'un cas particulier de l'écriture littéraire, de ce que Sartre appelle le *style.* Une des plus apparentes contradictions de Sartre est qu'au moment même où, avec *Les Mots,* il semblait détruire le mythe de l'écrivain, il continuait, dans le sillage de Mallarmé, la plus mystique des réflexions sur l'écriture. Sartre reprend en 1975 à propos de





17. Les Cahiers de la Petite Dame, tome IV (1945-1951), Cahiers André Gide, n° 7, Gallimard, 1977. On y voit Gide embaumé vivant, avec irruptions de photographes, moulages de main, enregistrements au piano, film de Marc Allégret, entretiens radiophoniques réalisés par Jean Amrouche (les premiers du genre, en 1949), etc.

18. Les projets d'émission de télévision conçus en 1975 (dont Sartre aurait écrit le scénario avec Simone de Beauvoir, Philippe Gavi et Pierre Victor) tenaient compte de l'existence du film tourné en 1972 : « Le projet consistait à me prendre comme sujet en évolution jusqu'en 1975, mais j'étais un sujet quasiment impersonnel. Je ne racontais pas mon histoire, j'interprétais l'histoire du monde pendant les soixante-dix années que j'ai vécues. L'histoire vue à travers une subjectivité concrète, celle d'un Français parmi tant d'autres. C'est cela qui m'intéressait, du moment que j'avais déjà fait ce film autobiographique » (interview du 1er mai 1976, press-book du film, p. 2).


LE DOCUMENT DE LA SEMAINE

AUTOPORTRAIT A 70 ANS
PAR JEAN-PAUL SARTRE

l'autobiographie les théories qu'il exposait déjà en 1967 dans son *Plaidoyer pour les intellectuels*. Il vaut la peine de les résumer : elles impliquent en effet une condamnation, ou du moins la constatation des limites de la communication ordinaire, et donc de l'autobiographie non littéraire. L'emploi ordinaire du langage ne s'effectue qu'au prix d'une particularisation, d'un appauvrissement des mots. L'écrivain est celui qui joue sur le signifiant et sur tous les réseaux du signifié pour remettre chaque mot, chaque phrase, chaque énoncé, en relation avec la totalité de la langue. Il restitue la part de « désinformation », d'ambiguïté, qui oblige le lecteur à reprendre conscience de l'existence de cette totalité qui le dépasse et qui le détermine ; par là il l'oblige à se resituer, à faire un choix, il l'arrache à la fausse « naturalité » de la langue de tous les jours. Cette théorie repose sur une métaphore filée mettant en parallèle la relation du mot à la langue et la relation de l'homme au monde :

« Le propos essentiel de l'écrivain moderne, qui est de travailler l'élément non signifiant du langage commun pour faire découvrir au lecteur l'être-dans-le-monde d'un universel singulier, je propose de l'appeler : recherche du *sens*. C'est la présence de la totalité dans la partie : le style est au niveau de l'intériorisation de l'extériorité (...) » (*Situations VIII*, p. 449-450.)

« L'écrivain ne peut que témoigner du sien [être-dans-le-monde] en produisant un objet ambigu qui le propose allusivement. Ainsi le vrai rapport du lecteur à l'auteur reste le non-savoir ; à lire le livre, le lecteur doit être ramené indirectement à sa propre réalité de singulier universel (...) » (*Ibid.*, p. 444.)

Ces propositions, appliquées à l'autobiographie, définissent une conception du genre diamétralement opposée à la pratique ordinaire. Du côté de l'écriture, elles excluent tout recours paresseux à des formes conventionnelles, elles dénient tout intérêt à la spontanéité du premier jet : elles renvoient la plupart des discours autobiographiques au niveau d'une sorte de bavardage aliéné, que l'écrivain doit justement remettre en question par son travail. On n'écrit pas pour dire ce qu'on sait, mais pour approcher au plus près ce qu'on ne sait pas, pour explorer les contradictions qui nous constituent, manifester dans une construction de langage complexe la vérité comme manque qui nous fonde. Cette idée de manifester une absence, se retrouve aussi bien chez Leiris (*Frêle Bruit*) que chez Barthes (*Barthes* par Barthes). Loin d'être un inventaire de quelque chose qui existerait, l'autobiographie est invention de ce qui n'est pas. Et si moi, lecteur, je lis les textes ainsi produits, ce n'est pas pour « communiquer » mythiquement avec un autre, ni par pur souci de curiosité historique, c'est parce que je suis, moi aussi, à la recherche d'un langage pour exprimer une vie qui m'échappe et me dépasse. Un beau texte autobiographique, ce n'est pas celui qui m'apporte un savoir sur un autre, mais celui qui éveille en moi le désir de donner une forme à ma propre vie, et qui m'en suggère les moyens. C'est là certes une conception exigeante, qui rapproche l'autobiographie de ce qu'on attend de la poésie (forcer le lecteur à être poète) et l'éloigne des satisfactions propres à la fiction (intérêt narratif, identification) et au document (savoir).

Aussi très peu de lecteurs ont-ils sans doute désiré et attendu la suite des *Mots*, comme on attend la suite d'un roman ; Jacqueline Piatier, réalisant en 1964 la seule interview qui accompagne la sortie du livre, ne pose même pas à Sartre cette classique question, « à quand la suite ? ». Et nul doute que le lecteur moyen satisfera mieux sa curiosité biographique par d'autres moyens. Dans *Les Mots*, on ne reçoit pas le texte comme une information communiquée par l'auteur, comme une communication d'homme à homme. Visiblement, le narrateur s'est construit une voix factice et compliquée, qui brouille complètement l'illusion d'un sujet plein qui s'adresserait à nous : et je ne peux lire ce texte que si à mon tour j'abandonne la place confortable et convenue de destinataire d'une communication univoque. Je dois me mettre, moi aussi, à jouer la comédie : je suis aspiré par cette absence, par cette négativité, et je finis non seulement par perdre de vue l'individu Jean-Paul Sartre, mais par être arraché à l'évidence de mon langage et de mon image. La lecture ou le spectacle d'une interview, en sens inverse, reconstitue pour moi ce sujet « plein », solide, extérieur à moi, dont l'absence, la fuite délibérée, irrite ou stimule le lecteur de l'autobiographie écrite. Le narrateur des *Mots* et le monsieur qui raconte sa vie sur l'écran dans le film *Sartre par lui-même* sont, pour moi, l'inverse l'un de l'autre. Le monsieur du film est quelqu'un qui a des opinions, un corps, une histoire, un être tout à fait extérieur à moi, contingent, et non cette absence aspirante, ce vide nécessaire qui est au cœur de la dialectique et



du style parodique des *Mots*. Cette opposition totale ne tient pas seulement au degré d'écriture ou de style qu'il y a dans le langage, mais aussi, bien sûr, au type de communication qu'induisent des média différents. Reste que l'autobiographie écrite arrive à nous communiquer la forme d'un sujet « subjectif », tandis que la conversation nous donne simplement des informations pour constituer un personnage extérieur au sein d'un discours biographique.



Style et écriture

Cette élaboration stylistique d'un texte écrit, Sartre ne la conçoit pas en dehors de l'écriture. Privé de la possibilité de lire et d'écrire, il ne se sent plus capable d'effectuer par la seule parole ces opérations qui arrachent le langage à la platitude. « Homme de l'écrit », appartenant à une civilisation de l'imprimé, il ne saurait se passer des commodités qu'offre l'écriture : l'écriture n'est pas liée à la « loi d'isochronie » qui régit l'émission et la réception de la parole. Il faut autant de temps pour écouter une phrase que pour la prononcer, alors qu'on peut lire une page en dix fois moins de temps qu'il n'en a fallu pour l'écrire. L'écriture, d'autre part, permet un feed-back instantané de l'information émise, et un retour en arrière quasi immédiat : le contrôle et la rectification, nécessaires à une élaboration stylistique, en sont singulièrement facilitées. Enfin, l'éloge de l'écriture n'est plus à faire... Mais à force de le faire, on finit par oublier qu'il n'y a rien là de naturel ni de nécessaire, et qu'il a pu exister dans des civilisations sans écriture une autre manière de travailler sur le langage : la mémoire mieux exercée permettait de remplir la fonction que nous avons déléguée à l'écriture, et c'était la répétition d'une performance devant des publics différents qui était l'occasion d'un travail d'élaboration. On sait bien qu'on peut améliorer une histoire en la racontant plusieurs fois, et les récits d'enfance de Vallès, de Pagnol et de bien d'autres ont certainement beaucoup gagné à avoir été ainsi « rodés » avant d'être couchés par écrit.

Mais le problème de Sartre est différent. D'abord il ne s'agit pas, bien évidemment, de parler au lieu d'écrire, mais de parler *pour écrire*. La parole est simplement utilisée comme ersatz dans un système de production dont la logique reste celle de l'écriture : on élabore dans la solitude un message destiné à être communiqué ultérieurement par écrit à un public. D'autre part, à la différence d'écrivains qui utilisent l'oral pour une première version de leurs textes, Sartre est contraint de se reposer entièrement sur lui : il ne saurait lire ce qu'il aura dicté, ni travailler sur la transcription. Tout passage par l'écrit lui étant impossible, il doit s'en remettre à autrui, qu'il choisisse le système de la dictée ou celui de l'entretien.

Dans la *dictée*, l'aide d'autrui est purement matérielle, et l'auteur garde entière la responsabilité de la composition. La dictée peut être directe (on dicte à une secrétaire) ou différée (on dicte à un magnétophone). La dictée directe permet d'effectuer certaines des opérations propres à l'écriture : relecture (il est vrai orale) des phrases précédentes, corrections et retouches immédiates. C'est une technique qui a été et qui est toujours employée aussi bien pour la composition de fiction que pour l'élaboration de mémoires. Depuis l'après-guerre, le magnétophone permet la dictée différée, et donc solitaire. On s'enregistre soi-même, on contrôle son texte en le réécoutant, on peut effacer, ou dicter des instructions de rectifications adressées au secrétaire qui transcrira la bande. C'est ce que fait Georges Simenon depuis qu'il a décidé, en 1973, d'arrêter d'écrire des romans. Il a troqué la machine à écrire contre le magnétophone, qui lui sert à tenir son journal. Il fait, selon son expression, de « l'auto-interview »[19]. Mais ces dictées quasi quotidiennes qu'il publie régulièrement par tranches, comme Jouhandeau ses *Journaliers*, n'impliquent aucun effort de construction. D'autre part les écrivains qui aujourd'hui composent au magnétophone gardent la possibilité de travailler ensuite par écrit sur la transcription[20]. La situation où se trouve Sartre ressemble plutôt à celle d'Emmanuel Berl qui, sa vue baissant, a dicté au magnétophone ses souvenirs d'enfance[21].

Mais Sartre, lui, n'a pas voulu se servir de cette technique d'expression. « Homme de l'écrit », il se dit trop âgé pour changer de mode de composition (*Situations X*, p. 136-137). Il y a sans doute d'autres raisons. Formés dès l'enfance à la discipline de l'écriture et de la lecture « silencieuse », nous sommes habitués à écrire seuls : mais « parler tout seul » nous est encore un peu inquiétant et passe traditionnellement pour signe de « folie ».

19. « Or, qu'est-ce que je fais à présent ? J'ai envie de répondre : de l' « auto-interview ». La différence avec autrefois, c'est que je choisis à la fois les questions et les réponses. C'est presque devenu un jeu. Au lieu de penser à vide, si je puis dire, je pense à haute voix, comme je le faisais jadis devant un reporter ou un journaliste » (Les Petits Hommes, **Presses de la Cité, 1976, p. 33). D'une manière générale, Simenon ne se réécoute pas, et ne transcrit pas lui-même la bande. On doit tout de même supposer qu'une certaine toilette et un certain élagage précèdent la publication. Six volumes composés selon cette méthode ont été publiés aux Presses de la Cité de 1975 à 1977. Et la série continue.**

20. Voir sur l'ensemble de ce sujet l'excellent dossier établi par Karine Berriot dans Les Nouvelles Littéraires, **3-10 mars 1977.**

21. Le livre d'Emmanuel Berl (Interrogatoire, **par Patrick Modiano, suivi de** Il fait beau, allons au cimetière, **Gallimard, 1976) réunit deux textes produits par les techniques complémentaires de la dictée solitaire et de l'entretien.**


UNE GRANDE ENQUÊTE DE ARTS

LA JEUNESSE DES GRANDS ÉCRIVAINS CONTEMPORAINS

Qu'étaient-ils à vingt ans ?

RIEN NE LAISSAIT PREVOIR QUE SARTRE DEVIENDRAIT "SARTRE"

fils de polytechnicien, normalien intelligent, farceur, bon camarade, il semblait destiné à une brillante carrière universitaire

LA SEMAINE PROCHAINE : André Breton

Il est révélateur que lors de son apparition sur le marché, dans les années 50, le magnétophone ait été utilisé au théâtre par Beckett et Sartre pour mettre en scène d'angoissants dédoublements intimes[22]. L'enregistrement de la parole, comme jadis l'invention du miroir, crée une nouvelle situation de réflexivité qui transforme notre imaginaire. C'est là sans doute une mutation de civilisation : la diffusion du magnétophone et des techniques vidéo est en train de changer lentement le rapport que chacun entretient avec son corps et avec le son de sa voix. Exactement comme il pouvait paraître bizarre et inquiétant, vers 1900, de parler à quelqu'un qui n'était pas là grâce au téléphone, au lieu de lui écrire, aujourd'hui beaucoup d'adultes formés à l'écriture ont peur du magnétophone, surtout s'ils sont seuls devant l'appareil. Ils craignent de s'enregistrer, et de se réécouter, comme si leur voix devait résonner dans le silence d'une écoute analytique. D'avance ils s'entendent parler et leur voix se brise :

« Si je ne suis pas sûr qu'un autre corps m'écoute, ma voix se paralyse, impossible de la faire sortir (...) Parler seul devant un magnétophone alors que toute voix est faite pour rencontrer l'autre, me paraît une frustration insupportable : ma voix est littéralement coupée (châtrée) (...) Et puis, la lenteur même de l'écriture me protège...[23].»

Sartre ne semble pas même avoir essayé de dicter au magnétophone. Il dit, à juste titre, que ce changement de mode de composition entraînerait un changement de style, et peut-être même la perte de ce qu'il appelle *le style*. Mais l'autre solution, celle de l'entretien, n'aboutit-elle pas au même résultat ? Si Sartre l'a préférée, c'est qu'elle prolongeait des situations « naturelles » et stimulantes de dialogue avec son entourage ; c'est aussi parce que, pour le style, elle dégageait sa responsabilité.

Le style, selon lui, est produit par deux opérations fonctionnellement liées : élaboration de la phrase « plurielle » (« *dire trois ou quatre choses en une* », « *donner à chaque phrase des sens multiples et superposés* »), mais cela en fonction de la construction d'une totalité (« *Le travail du style ne consiste pas tant à ciseler une phrase qu'à conserver en permanence dans son esprit la totalité de la scène, du chapitre et, au-delà, du livre entier. Si vous avez cette totalité, vous écrivez la bonne phrase. Si vous ne l'avez pas, votre phrase détonnera ou paraîtra gratuite* ») (*Situations X*, p. 137-138). Or ces différentes opérations, si elles sont à la limite possibles dans le cadre d'une composition orale solitaire, sont pratiquement irréalisables dans une situation d'entretien.

L'attitude de communication incite à donner à chaque phrase un sens univoque, et à juxtaposer et non superposer les sens. Certes, il n'y a rien là de nécessaire : le propre des brillants causeurs est d'arriver à produire dans un entretien un texte structuré, qui utilise en même temps que des jeux sémantiques et syntaxiques les propriétés du langage oral (rythme, intonation). D'autre part, dans notre civilisation, il se produit fatalement, à des degrés divers, des échanges entre la pratique écrite et la pratique orale du langage. Sartre remarque ce genre d'échange à l'intérieur même de l'écrit, entre ses textes littéraires et ses textes philosophiques : « Après cinquante ans d'écriture, on finit par être imbu de son propre style et (...) certaines formules viennent spontanément sans travail » (*Situations X*, p. 94). L'écrit peut finir par déteindre sur l'oral. Mais, chez Sartre, cette teinture reste locale. Le film *Sartre par lui-même* montre qu'il n'a rien du côté brillant ou théâtral d'un Malraux. Ce qui frappe, au contraire, c'est la simplicité, son attitude naturelle, la manière qu'il a de jouer normalement le jeu de la conversation, en partageant le langage de l'autre, en cherchant la communication et non la performance. Il ne saurait parler comme il écrit dans *Les Mots :* la concentration des jeux de langage, le jeu même de la parodie, cette théâtralisation de l'énonciation, ne sont supportables que dans le cadre d'un cérémonial littéraire et sont en contradiction avec l'attitude d'écoute que nous avons devant un entretien. Et, du côté du locuteur, le souci pédagogique de clarté, l'attention accordée à l'auditeur, limitent fatalement l'élaboration stylistique : à force de vouloir informer et clarifier, Sartre renonce à la « désinformation » et à l'ambiguïté propre au « style ». Et il peut avoir l'impression de réduire et de trahir ce qui serait en réalité à dire — ou plutôt à écrire. A la fin de son « autoportrait », il cerne très bien ce paradoxe :

« — *Y a-t-il quelque chose que vous voudriez ajouter ?*
— Tout, en un sens, si vous voulez, et en un autre rien. Tout, parce que par rapport à ce que nous avons formulé, il y a tout le reste, tout ce qui demanderait à être approfondi avec soin. Mais ça, ce n'est pas dans une interview qu'on peut le donner. C'est ce que je sens chaque fois que

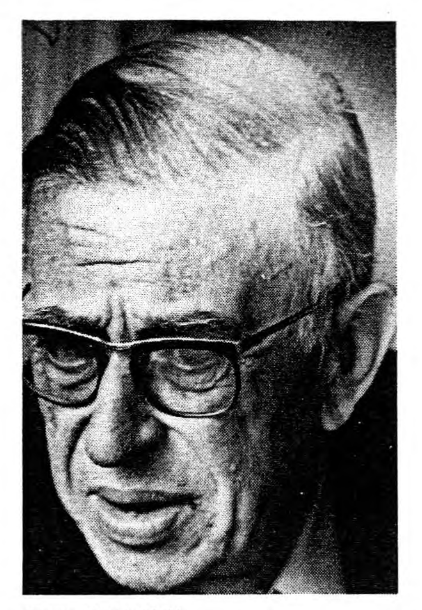
22. Samuel Beckett, La dernière bande **(1959), Jean-Paul Sartre,** Les Séquestrés d'Altona **(1959).**

23. Réponse (écrite) de Roland Barthes à l'enquête de Karine Berriot, Les Nouvelles Littéraires, **3-10 mars 1977. Ce n'est pas l'absence d'écoute qui paralyse, mais au contraire le fantasme d'une écoute silencieuse.**

je fais une interview. En un sens, c'est frustrant une interview, c'est frustrant parce qu'en effet il y aurait beaucoup de choses à dire. L'interview les fait naître *comme leur contraire* en même temps que les réponses qu'on fait (...) » (*Situations X*, p. 225).

Aussi n'y a-t-il rien à « ajouter » : seul le style pourrait introduire dans l'énoncé lui-même ce « contraire », et le rendre dialectique.

Ce qui empêche l'élaboration orale du style, ce n'est pas seulement l'attitude de communication, c'est aussi la situation de dialogue. L'interviewé ne saurait déterminer lui-même la construction du texte. Il ne peut pas contrôler le rapport de la partie au tout, donc il ne saurait régler le jeu des effets stylistiques. Quoique ce soit lui qui parle la plupart du temps, son discours est suscité, contrôlé, totalement régi par un autre discours dont il est hiérarchiquement dépendant. Le propre du genre de l'interview, c'est que la communication n'est pas réversible : c'est toujours le même qui interroge, le même qui répond. Et celui qui interroge détermine entièrement la structure du texte final. Pendant l'entretien, l'interviewé ne saurait organiser (comme Sartre le fait dans les *Mots*) une structure complexe, simultanément chronologique, thématique et dialectique ; il lui est impossible de jouer sur les symétries et les renversements. Il ne peut pas prévoir où en sera le dialogue dans cinq minutes, et, absorbé dans la communication immédiate, il ne maîtrise pas non plus complètement ce qu'il a dit avant. C'est l'autre qui est maître du jeu, qui a un projet (parfois critique), qui cherche à défaire des cohérences, à mettre en lumière des failles. Et dans la seconde phase d'élaboration (transcription, choix et montage), l'interviewé n'intervient plus du tout.



Vers 1963-1964.

En choisissant pour s'exprimer la voie du dialogue et de l'interview, Sartre a donc renoncé non seulement, comme il le dit, au *style*, mais aussi au statut d'auteur, responsable de ce qu'il publie. Accorder un entretien, c'est un peu comme poser devant un peintre : à cette différence près que le modèle du peintre, immobile, passif, n'a pas le sentiment d'être l'auteur du tableau, tandis que le modèle de l'interviewer collabore en répondant et ne se rend pas toujours compte que la parole qu'il fournit est comme un *matériau* que l'interviewer suscite à sa guise, extrait, modèle et sculpte, et dont il devient à son tour l'auteur. Aussi les textes « autobiographiques » produits sous le nom de Sartre ces dernières années ne sont-ils plus exactement de l'autobiographie : ce n'est pas vraiment de la biographie, mais un genre intermédiaire que l'on pourrait appeler biographie dialoguée, ou dialo-biographie.

La célébrité de Sartre fait qu'on continue à publier ces textes sous son nom. Mais il suffit de regarder certains des titres ou sous-titres (choisis sans doute non par Sartre, mais par ses éditeurs) pour sentir un décalage gênant. Le volume X de la série des *Situations* porte en sous-titre « Politique et autobiographie ». La première partie, qui reprend des articles, conférences ou préfaces écrits jusqu'en 1973, s'intitule « Textes politiques ». La seconde partie, qui comprend uniquement des interviews, s'appelle « Entretiens sur moi-même », ce qui est un croisement maladroit entre les deux types de titres possibles : ou bien « Essais sur moi-même », à la manière de Jouhandeau, ou bien « Entretiens avec Jean-Paul Sartre », comme il est maintenant courant dans différentes collections d'entretiens ou de biographies dialoguées. Le lecteur est choqué à la fois par le caractère boiteux de la réflexivité de ce « moi-même »[24], et par l'ostentation si peu sartrienne de « moi-même » dans un titre.

Sartre est-il responsable, est-il même conscient de cette dérive ? Pour être juste, il faut la resituer dans l'ensemble de ses activités. Privé de l'usage du « style » littéraire, Sartre n'a pas voulu renoncer à la pensée théorique : à défaut de pouvoir écrire, il a élaboré avec Pierre Victor depuis 1975 un nouveau mode de collaboration, qui doit aboutir à un livre, intitulé *Pouvoir et Liberté*. Ce livre, d'une certaine manière, remplira la fonction assignée en 1971 au « testament politique »[25]. D'autre part, si Sartre se prête aux entretiens, et aux différentes entreprises biographiques qui se constituent autour de lui, c'est avec l'idée de les faire servir à la diffusion de ses idées et à l'explication de son engagement. Il n'avait pas voulu être récupéré par le prix Nobel : il s'est récupéré lui-même, en décidant de mettre systématiquement sa « gloire » au service de la révolution. Sans doute n'est-il pas dupe de cette gloire qu'il cherche à utiliser : mais du fait même qu'il ne se pense pas célèbre, il a tendance à sous-estimer les effets et les pièges de la célébrité. Il y a une logique du système de la gloire qu'il est sans doute impossible de contourner, surtout lorsque de nouveaux média viennent en décupler la puissance.

24. Un titre fonctionne toujours comme une phrase, adressée de l'auteur (ou quelquefois de l'éditeur) au lecteur. Ici il comporte une double ellipse : celle qui est commune à tout titre (je vous propose de lire...), **et celle propre à ce type de titre** (cet essai que j'ai écrit **sur moi-même). Dans la formule « Entretiens sur moi-même », la réflexivité du « moi-même » est boiteuse, puisque « Entretiens » implique sans doute un verbe à la première personne du pluriel** (que nous avons eus), **et qu'on ne sait pas qui est associé à ce « je » pour faire un « nous ».**

25. L'histoire et la forme de ce projet sont présentées par Sartre et Victor conjointement dans une interview publiée par Libération **le 6 janvier 1977.**

Devant Renault à Boulogne-Billancourt, octobre 1970.

III
A TRAVERS LES MEDIA

La dérive du projet autobiographique de Sartre se trouve coïncider, chronologiquement, avec l'expansion du marché de l'entretien au magnétophone, et avec la transformation induite par la télévision dans nos « horizons d'attente ». J'examinerai ci-dessous différents aspects de cette transformation : le cas de Sartre sera pour moi un exemple privilégié, mais seulement un exemple, dans l'évocation de ces problèmes d'ensemble.

Sartre et l'interview

Sartre semble avoir toujours essayé de se servir au maximum de tous les média qui étaient à sa disposition. Depuis plus de trente ans, il a accordé des interviews avec une générosité constante. Comme écrivain, il a souvent accompagné la sortie de ses livres d'interviews explicatives, qui avaient pour fonction d'inciter et d'aider à lire, mais pouvaient aussi à la limite en dispenser [26]. Chacune de ses pièces de théâtre a vu son intention éclairée par des interviews paraissant au moment de la première. Mais c'est surtout comme intellectuel militant, comme *tribun*, que Sartre s'est servi de la presse et de la radio chaque fois que l'occasion lui était donnée. *Les Ecrits de Sartre* répertorient 132 interviews données par Sartre jusqu'en 1969, sans compter les participations à des débats, tribunes libres, et, bien sûr, les déclarations écrites et les articles. Cela rend d'autant plus incompréhensible et regrettable sa brouille actuelle avec la radio et la télévision : nul doute que le film *Sartre par lui-même* aurait mieux accompli sa fonction d'explication et de propagande s'il avait été diffusé à la télévision.

Ces interviews étaient pour Sartre non des œuvres, mais tout simplement des actes, des interventions. Comme tout ce qui paraît dans un journal ou se dit à la radio, elles étaient destinées à une réception immédiate, et devaient disparaître avec les situations qui les justifiaient. Leur qualité était d'ailleurs très inégale : Contat et Rybalka, en les répertoriant, se comportent comme des dégustateurs qui apprécient différentes « cuvées » d'un même vin. La qualité des interviews dépend, autant que de l'humeur ou de la « forme » de Sartre, de l'astuce et du talent de l'interviewer. Quant à leur contenu, elles remplissaient toutes les fonctions classiques du genre : préciser les positions actuelles, les projets de l'auteur, donner quelques éléments d'autoportrait.

Contat et Rybalka, en cataloguant tous ces textes, les ont virtuellement arrachés à leur statut éphémère pour les intégrer aux « écrits » de Sartre, anticipant sur les changements de la pratique de Sartre lui-même. Depuis 1970, Sartre a, sur trois points, modifié sa stratégie :

— en 1972, pour la première fois, il a reproduit dans des volumes signés de son nom *(Situations VIII et IX)* un nombre important d'interviews [27]. Pour *Situations VIII*, il s'agissait sans doute de faire l'inventaire de prises de positions historiques, et de les regrouper comme points de repère d'un itinéraire politique, un peu comme Victor Hugo l'avait fait en 1875 avec *Actes et Paroles. Situations IX* regroupait dans une section « Sur moi-même » quatre interviews-bilans données entre 1960 et 1970, qui passaient ainsi du statut de document à celui de texte, et remplissaient la même fonction que les autres articles, préfaces ou conférences recueillis dans le volume. Il est vrai que Sartre a *choisi* parmi les nombreuses interviews de cette époque celles où il se reconnaissait, et qui pouvaient utilement *compléter* l'image de son activité que donnait ce recueil. Mais cette technique de composition change complètement le sens et la fonction générique de la série *Situations* : les volumes précédents reprenaient des textes *écrits*, déjà publiés comme articles, préfaces, etc., et qui étaient centrés sur des problèmes théoriques, politiques ou critiques généraux ; maintenant, c'est l'image de l'auteur qui devient le foyer. Le regroupement des articles n'est plus tant acte de combat, destiné à prolonger leur action, que geste d'enregistrement, amorçant la construction d'une biographie et étayant un plaidoyer. Cette opposition est peut-être un peu trop tranchée, mais elle indique l'évolution générale de la série, que *Situations X*, en 1976, a confirmée ;

— depuis 1971, Sartre, tout en continuant à accorder des interviews à différents journaux et périodiques dans les mêmes conditions qu'avant [28],

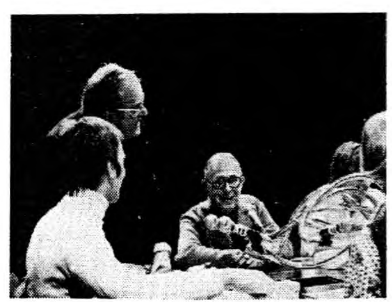
26. L'auteur, devenu son propre vulgarisateur grâce aux média, empiète ainsi sur une des fonctions traditionnelles de la critique. Bernard Pivot remarquait récemment : « Aujourd'hui, on lit et on entend partout de grandes interviews de Michel Foucault. Il y a seulement trente ans, on n'aurait lu que des comptes rendus de ses livres. En somme les critiques littéraires sont aujourd'hui court-circuités par les créateurs eux-mêmes, qui s'expriment directement dans le public sous la forme d'interviews, de portraits, de débats, etc. » (Les Nouvelles Littéraires, **21-28 avril 1977). Bernard Pivot aurait pu ajouter : que les créateurs court-circuitent aussi leurs propres créations. Quel besoin de lire le dernier livre de Foucault puisqu'il l'a lui-même résumé et commenté dans** le Nouvel Observateur ?

27. Si bien qu'une même interview a pu paraître deux fois en volume, d'abord sous la signature de Madeleine Chapsal (Les Ecrivains en personne, **1960),** puis **de Sartre** (Situations IX, **1972).**

28. Michel Contat et Michel Rybalka ont donné une suite à leur bibliographie (qui s'arrête en 1969) dans le Magazine Littéraire **(n° 55-56, septembre 1971) et dans l'édition américaine de leur livre** (The Writings of Sartre, **Northwestern Univ. Press, 1974).**

a été souvent interrogé non plus par des journalistes, mais par des membres de son entourage, qui le connaissaient bien, et qui étaient en mesure de lui faire dire, expliquer ou manifester beaucoup plus, et autre chose, qu'un journaliste extérieur. Le statut de l'entretien change : il devient l'instrument du projet d'un groupe, le groupe Sartre (comme il y avait le groupe Hugo à Guernesey). Ce groupe comprend un noyau, la « famille » (*Situations X*, p. 196), qui réunit autour de Sartre et Simone de Beauvoir la vieille garde des *Temps Modernes*, — ce sont les « interlocuteurs » que l'on voit entourer silencieusement Sartre dans le film. Et des éléments périphériques, biographes et bibliographes, comme Francis Jeanson, Michel Contat et Michel Rybalka ;

— enfin, depuis 1972, Sartre a pratiqué l'entretien non plus comme une activité annexe et éphémère, mais en sachant qu'il aboutirait au *livre*, ou à une œuvre qui durera, comme le film. Il ne s'agit plus d'une récupération a posteriori d'interviews triées, mais d'une production délibérée de textes enregistrés. Ce dernier changement s'explique naturellement par la semi-cécité de Sartre. Les dialogues enregistrés avec Philippe Gavi et Pierre Victor ont été publiés directement en volume. L' « Autoportrait à soixante-dix ans » a été présenté dans *le Nouvel Observateur* non comme une interview ordinaire mais comme une prépublication d'extraits de *Situations X*. Les dialogues entrepris avec Simone de Beauvoir sont dès le départ destinés à constituer un livre.



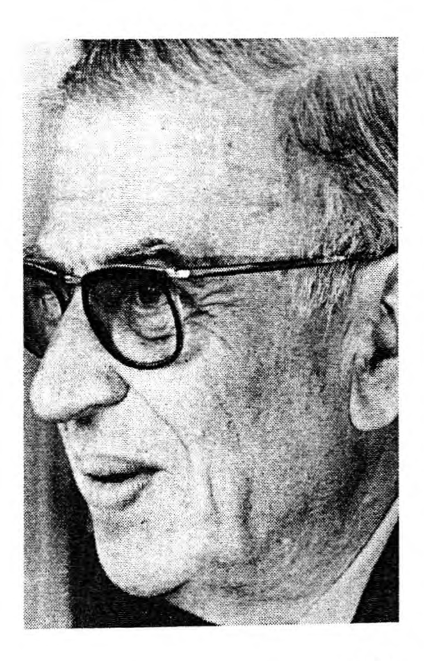


Octobre 1975, au « Journal inattendu » de R.T.L., s'expliquant sur la rupture avec la télévision.

Les différents « textes » ainsi produits ces dernières années, qui ont des fonctions différentes (liées la plupart du temps au travail politique de Sartre), ont tous, à des degrés divers, occupé le champ laissé ouvert par l'inachèvement des *Mots*. Mais le terme « autobiographique » paraît doublement impropre pour les désigner. Du côté du préfixe, parce qu'ils sont le fruit d'une collaboration, qui met en question la notion même d'auteur. Du côté du suffixe, parce que si certains de ces textes sont « écrits », ils ne sont pas de l'autobiographie, mais plutôt de l'*autobiophonie transcrite*, pourrait-on dire. Et les autres se présentent comme des textes radiophoniques ou filmiques. Mieux vaut donc appeler globalement « média-biographie » ce type de message, et envisager ses différents variables : le type de présence que chaque média assure au « modèle », les situations de communication utilisées pour faire parler le modèle, et le rôle déterminant du réalisateur de l'entretien.

Formes et degrés de la média-biographie

Audiovisuel. Le contact le plus direct et le plus riche que l'on puisse réaliser est l'entretien télévisé en direct, comme c'est le cas pour les émissions littéraires *(Apostrophes)*, ou « biographiques » *(L'Homme en question)*. Le film *Sartre par lui-même* ne nous donne qu'un entretien différé et monté. Quoique le tournage et le montage aient été faits selon l'esthétique de la télévision, il a été diffusé sur grand écran dans des salles de cinéma, et n'a touché qu'un public plus limité et déjà averti. En 1975, Sartre avait espéré pouvoir accéder à la télévision pour construire une série d'émissions historiques non pas sur la « légende du siècle », comme l'avait fait Malraux, mais sur ce qu'il croit être sa vérité. Il y a renoncé, si bien que nous ne possédons aucun autre document audiovisuel que ce film, qui est à peu près l'équivalent des émissions « Archives du XXᵉ siècle » réalisées par la télévision sur les grands contemporains.



L'information que véhicule ce type de document me semble être exactement l'inverse de celle que propose l'autobiographie écrite. Transparence et opacité changent de place : je vois Sartre tel qu'il ne pourra jamais se voir vraiment, j'entends sa parole, je l'écoute parler avec tout son corps, et il en dit ainsi plus qu'il n'en sait, au point même que je me sens gêné de le sentir si naïvement *exposé*. C'est l'aspect « discours psychanalytique » comme il dit lui-même en parlant de la correspondance de Flaubert (*Situations X*, p. 106). Mais en même temps joue « l'effet Bergotte » : j'ai de la peine à passer de cette conversation au style que je connais ; et le montage du film, qui juxtapose des pages des *Mots* ou de la *Nausée* « bien lues » par des comédiens accentue ce décalage. Et puis ce vieil homme vissé sur un tabouret me masque sa vie : son image a un degré de présence qui écrase ce qu'il dit lui-même de son passé et les documents qui illustrent son récit. Le narrateur d'une autobiographie écrite, même s'il se met au premier plan, n'impose pas continuellement son image comme le fait le personnage-narrateur représenté dans le film biographique. Mais ce n'est écran que par



rapport à la suggestion du passé : pour le présent, au contraire il livre, parfois sans le savoir, tous les éléments d'un portrait. Je montrerai tout à l'heure ce qu'a de contestable le discours biographique réalisé par le montage, et le dispositif des entretiens « profilmiques » ; mais ce film restera comme un irremplaçable document d'archives à cause de la richesse des informations qu'il donne sur un Sartre que l'on voit parler pendant plus de deux heures de manière très naturelle sur les sujets les plus variés.

Oral-oral. A la radio, toute une partie de l'information disparaît (le langage du corps, les gestes, les expressions), mais en même temps aussi ce qui fait l'épaisseur de l'image : la voix est déjà plus proche de l'écriture par le type de médiation qu'elle établit. Sartre, en 1973, a accepté de venir parler en direct à la radio dans le cadre de l'émission de Jacques Chancel, « Radioscopie ». Il s'agissait pour lui de prendre la radio à son propre piège et de se servir du « direct », qui empêche toute censure ou la rend spectaculaire, pour annoncer le lancement du quotidien *Libération*, transformant ainsi en tribune politique une émission « biographique » écoutée par le grand public. Cette émission, enregistrée, a été mise en circulation sous la forme de cassette, comme toutes les autres « Radioscopies ». Elle a ensuite été publiée en livre sous forme de transcription. Peut-être dans l'avenir le livre-cassette « autobiographique » s'imposera-t-il sur le marché. Mais pour l'instant c'est encore à l'écriture qu'on a recours la plupart du temps pour diffuser le texte des entretiens radiodiffusés, télévisés ou filmés qui ont chance d'intéresser le public. L'oral-oral devient alors de l'oral-écrit.

Oral-écrit. La transcription (qui n'est qu'un cas particulier de l'*adaptation*, la translation d'un message d'un média à un autre) pose des problèmes aussi difficiles que la traduction d'une langue à une autre. La communication s'effectue de manière complètement différente par écrit et par oral, au point même que tout ce qui facilite l'expression orale et le contact avec l'auditeur, si on le transcrit littéralement, devient au contraire un obstacle à la communication écrite. Mais ces difficultés sont sous-estimées, l'opération étant considérée comme « allant de soi », et le travail étant souvent réparti entre plusieurs personnes (déchiffrement confié à une secrétaire, rédaction assumée par quelqu'un d'autre). Un texte transcrit se trouve ainsi parfois avoir plusieurs « auteurs ». Transcrire soi-même ce qu'on doit ensuite rédiger oblige à se poser des problèmes que la division du travail cache [29]. Céline les a magistralement formulés dans ses (fictifs) *Entretiens avec le professeur Y* (1955). Si on plonge un bâton dans l'eau, il a l'air brisé. Si on veut le voir droit, il faut le briser en sens inverse avant de le plonger. Compenser la réfraction. Il y a donc un travail à faire, qui n'a rien à voir avec une mythique exactitude, et qui doit prendre en compte d'abord et surtout les lois propres aux deux médias et leurs différences. La bonne transcription ne sera pas la plus littérale, pas plus que la meilleure « adaptation » d'un roman au cinéma n'est la plus « fidèle ».

Il y a en fait beaucoup de manières de se comporter avec le bâton. Une des solutions les plus utilisées consiste à le plonger entièrement dans l'eau : on recompose entièrement le texte en fonction des conventions de l'écrit, et même les traces d'une énonciation orale qu'on laisse subsister sont rédigées de manière théâtrale. Ces recompositions ne concernent d'ailleurs pas seulement la syntaxe, le vocabulaire et le rythme, mais aussi l'ordre et le développement du discours ou du récit : on élague, on regroupe. Les redites et les zigzags disparaissent. Ce n'est pas là trahison, mais inéluctable adaptation.

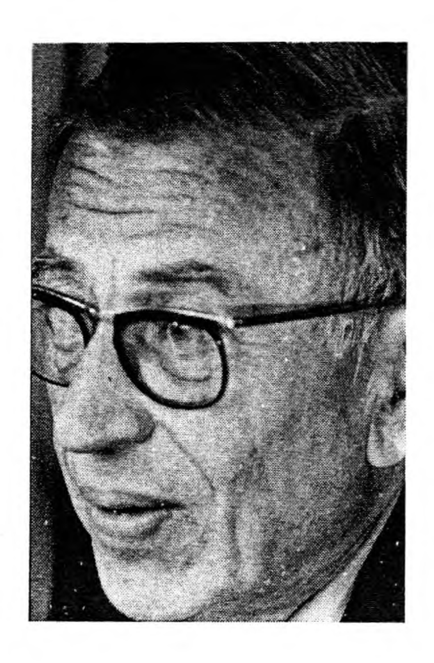
Une autre solution consiste à redresser le bâton du côté de l'oral en utilisant des conventions qui ne sont plus celles de la prose écrite, mais celles de la poésie. Le modèle du genre est le travail qu'a fait Adélaïde Blasquez dans *Gaston Lucas, serrurier* (Plon, 1976). Elle a transcrit elle-même la bande sonore de ses entretiens avec Gaston Lucas, puis essayé d'inventer un nouveau dispositif. Elle a supprimé pratiquement tous les signes de ponctuation et les majuscules, c'est-à-dire tout ce qui dans la prose écrite découpe le texte en phrases et aide le lecteur à construire le sens, et elle a procédé à des regroupements séparés par des blancs représentant de vastes « unités de parole », un peu comme les versets claudéliens. Cette présentation empêche le lecteur de lire silencieusement : pour construire ce texte, il est obligé de le reformuler oralement dans sa tête, de le mimer dans un rythme de parole [30].

Les transcriptions utilisées pour la parole de Sartre, sont, elles, des plus classiques. Et un effet d'optique inévitable (la comparaison avec les textes écrits par Sartre lui-même) les rend parfois très décevantes. C'est

29. Il est rare que les transcripteurs d'interviews s'expliquent sur leurs méthodes : c'est ce qui fait le prix de l'étude de Jean Guénot « Voyage au bout de la parole » (in Céline, **Cahiers de l'Herne en Poche-Club, 1968, p. 351-381), qui amorce une étude théorique des problèmes que pose la transcription, en même temps qu'il essaie de cerner le rapport oral-écrit chez son modèle. Voir aussi, sur le problème de la transcription, Roland Barthes, « De la parole à l'écriture »,** La Quinzaine Littéraire, **n° 182, 1er-15 mars 1974.**

30. Ce dispositif est employé en alternance avec une transcription plus classique, pour éviter la lassitude. J'ai présenté cette méthode dans « Vécu/Ecrit », Bref, **n° 13, février 1978.**

le cas en particulier pour la transcription de la bande sonore du film *Sartre par lui-même*, qui produit une impression de bafouillage et de pauvreté, alors qu'à l'écoute on était sensible à la simplicité et au naturel. Sans doute parce que, dans ce cas, le public était en mesure de vérifier l'exactitude de la transcription, on a choisi de transcrire « tel quel » : « seules de menues corrections syntaxiques ont été apportées pour faciliter la lecture ». C'est une erreur de croire qu'on n'apporte que de menues corrections syntaxiques. En écrivant et en ponctuant un discours oral, de toute façon, on le modifie profondément. Autant en prendre son parti, ne pas se retrancher derrière une mythique exactitude, et redresser le bâton plus nettement du côté de l'écrit, comme Michel Contat l'a visiblement fait pour l' « autoportrait à soixante-dix ans », ou viser plus nettement à l'effet « oral » en inventant un dispositif graphique différent.



Situations de communication

Il faut d'abord distinguer le *dialogue* de l'*interview*. Dans le dialogue, les deux interlocuteurs sont dans une situation « réversible », aucun ne détient le monopole des questions ou des réponses, et ils sont tous deux objets de curiosité pour le lecteur ou l'auditeur. Le compte rendu d'un dialogue réel n'a naturellement rien de commun avec le genre littéraire traditionnel du dialogue : celui-ci est toujours une fiction polémique ou pédagogique contrôlée par un énonciateur unique. Le dialogue au magnétophone, lui, implique situation réelle, énonciation multiple et responsabilité collective : il réalise de manière immédiate ces confrontations qui autrefois se faisaient par des polémiques de journaux ou par l'échange de correspondance. C'est ici la pratique des débats à la radio et à la télévision qui a été reversée dans l'imprimé.

Sartre ne s'est pas livré à ce jeu : il déclare même avoir en horreur la conversation d'idées. Quand deux philosophes se rencontrent pour parler, « ils sont au plus bas d'eux-mêmes »[31]. Pas question pour lui de se donner en spectacle dans des joutes philosophiques avec Raymond Aron ou Claude Lévi-Strauss. Le public n'a qu'à réaliser lui-même le dialogue en confrontant leurs écrits et les réponses qu'ils se sont faites. Sartre refuse ces démonstrations stériles : mais du même coup il échappe au risque d'une contestation réelle et s'expose à ne se montrer en conversation qu'avec des gens qui sont déjà d'accord avec lui, ce qui est une autre forme de stérilité et d'artifice.

Dans ses dialogues avec Philippe Gavi et Pierre Victor, il a essayé de trouver une formule originale : le dialogue est lié à un travail en commun, il fait partie de ce travail, au cours duquel les positions des interlocuteurs se déplacent. A vrai dire, les déplacements ne sont pas énormes, et ce n'est pas Sartre qui se déplace. D'autre part, tout en affirmant dans le prologue que le personnage le plus important du livre c'est le lecteur, Sartre et ses amis maos se comportent exactement comme si le lecteur était déjà d'accord avec eux sur l'essentiel, et avait le même *implicite* qu'eux. On a l'impression d'écouter sans qu'ils s'en aperçoivent un groupe de militants bavardant dans une permanence gauchiste. Ce sera plus tard un document historiquement intéressant, ce peut être actuellement un document de travail pour le petit groupe qui l'a produit, mais ce n'est certainement pas un texte susceptible d'établir une communication avec un large public. Le film *Sartre par lui-même*, d'ailleurs, pour des raisons différentes, donne la même impression d'enfermement, d'ignorance de ce que sait ou pense le grand public auquel il prétend s'adresser. L'avantage des dialogues avec Philippe Gavi et Pierre Victor, c'est que Sartre n'y a pas le monopole de la parole : ses interlocuteurs le traitent comme un camarade et non comme une vedette.

Dans l'interview, la relation n'est pas réversible. L'interviewé seul est objet de curiosité, et se trouve limité au devoir de réponse, sans avoir droit de questionner. L'interviewer, lui, même s'il s'agit de Simone de Beauvoir, a pour fonction de poser des questions et de transmettre une certaine demande d'un public qu'il représente. Tout dépend donc du public représenté : ce qui est lié aussi bien à la nature du média qui diffuse l'interview qu'à la situation personnelle de l'interviewer par rapport au modèle. Quand Simone de Beauvoir « interroge » Sartre sur la question des femmes et qu'on publie son texte dans *l'Arc*, elle représente le public féminin intellectuel. Quand Catherine Chaine revient sur le même sujet pour *Le Nouvel Observateur*, elle représente un public intellectuel plus large et moins bien informé[32]. Quand Jacques Chancel interroge Sartre en direct

31. Sartre, **p. 116**; Situations X, **p. 190. Michel Contat traduit ceci en termes plus clairs lorsqu'il suggère que c'est Sartre qui est au plus bas de lui-même lorsqu'il a en face de lui des gens qui ne sont pas d'accord avec lui : « Il faut savoir que Sartre n'est pas un « debater ». Ce n'est pas quelqu'un qui aime la discussion d'idées, l'affrontement idéologique. Si on avait cherché à mettre en face de lui des interlocuteurs antagonistes, je crois que cela n'aurait rien donné » (Press-book, p. 6).**

32. Simone de Beauvoir essaie d'extraire de Sartre un « mea culpa ». Catherine Chaine a tendance au contraire à tomber dans la littérature édifiante (Sartre héros d'un nouveau type de conjugalité) et l'anecdote. Ces deux interviews semblent d'ailleurs également pénibles à qui garde une certaine admiration pour Sartre, à cause de la bonne volonté qu'il met chaque fois à entrer dans le jeu qu'on lui propose, et à dire ce qu'on veut lui faire dire, alors qu'en fait il semble qu'il n'ait pas grand chose à dire sur ce sujet (rien qu'il aurait pris la peine d'écrire).


LE DOCUMENT DE LA SEMAINE

Sartre et les femmes(1)

UN ENTRETIEN AVEC CATHERINE CHAINE

à « Radioscopie », il représente le Français moyen, qui ne connaît Sartre qu'à travers un certain nombre de clichés et de préjugés et se trouve partagé entre l'admiration pour un personnage célèbre et le scandale devant ses agissements politiques : il permet à Sartre d'affronter en sa personne « l'opinion publique ».

La proximité ou la distance de l'interviewer par rapport au modèle, si elles sont excessives, nuisent également à la qualité de l'information obtenue. Dans les deux cas, l' « effet perroquet » se déclenche : le familier trop complice a tendance à lancer son modèle vers ses morceaux de bravoure ; en sens inverse, l'étranger souvent ne posera que les questions dont il connaît déjà la réponse. L'interview transforme l'interviewé en un comédien qui répète le même numéro pour des publics différents. Quand Alain Decaux construit de fictives interviews au magnétophone de grands personnages du passé, il invente des questions pour aboutir à des réponses authentiques que l'histoire a enregistrées : beaucoup d'interviews réelles ne procèdent pas autrement. D'autre part la complicité ou l'hostilité produisent finalement un même blocage. Les cas les plus évidents sont le film *Sartre par lui-même,* où Sartre n'est entouré que d'admirateurs qui l'encouragent à rester dans son personnage, et l'interview réalisée par J. Chancel où régnait, dès le départ, une assez vive tension (il est vraie instructive pour l'auditeur) entre l'interviewer et son modèle, Sartre attendant avec impatience le moment de parler de *Libération,* Chancel, agacé, essayant de le contenir dans le cadre habituel de l'émission[33].

Le discours biographique

L'entretien « autobiographique » est de toute façon un processus qui échappe en partie à l'intéressé. Rien n'est plus instructif que de comparer les performances et le rendement de différentes procédures sur un même modèle. Trois portraits différents de Sartre apparaissent dans sa « Radioscopie », dans le film *Sartre par lui-même,* dans son « Autoportrait à soixante-dix ans » : ou plutôt de l'un à l'autre, des informations analogues ou complémentaires se trouvent distribuées dans des *discours biographiques* différents. Rapidement, et non sans une certaine partialité, j'évoquerai la stratégie de ces discours, tendant vers le cliché, l'hagiographie, ou le portrait.

Cliché

Jacques Chancel interroge quotidiennement une « personnalité », et cela à partir d'un dossier biographique et d'un choix de citations qui lui servent à établir son parcours, et à progresser en zigzag de manière à couvrir en cinquante minutes le « champ biographique » du modèle. Ce canevas sert de garde-fou : on y revient si on dérive ; en même temps le décousu des questions garantit une certaine spontanéité des réponses. Pour amener le modèle à se révéler, on emploie aussi d'autres armes classiques de l'interview : on le provoque en le contredisant ou en déformant sa pensée, ou on le met brutalement en face de grands problèmes. Avec Sartre, Chancel avait affaire à un client difficile, parce que Sartre avait une autre idée du discours qu'il avait à tenir. Cette radioscopie produit d'ailleurs une impression différente selon qu'on écoute la bande sonore ou qu'on en lit la transcription. A l'écoute, Sartre, un peu crispé au début, paraît très à l'aise, plein de patience pour expliquer dans un langage simple ses engagements politiques, et à l'occasion plein de verve, en face d'un Chancel agacé et embarrassé, et peu assuré lorsqu'il s'agit de préciser ses objections. La transcription gomme cette inégalité, rend quelque peu ridicule la tension du dialogue. Surtout, elle met en évidence la stratégie de l'émission. Chancel est très habile à établir la communication entre un public moyen et la personnalité interrogée : il faut toujours que la personne par définition « célèbre » réalise un équilibre entre le « comme tout le monde » et le « hors du commun », pour qu'elle puisse servir de médiation entre nous et le rêve de l'accomplissement et de la gloire. Il faut surtout que sa vie soit intelligible, ou, plutôt, formulable. Dans la présentation en volume, les interviews sont précédées d'une sorte de « programme », fait d'une longue série juxtaposant des phrases extraites de l'interview. Chaque vie est réduite à un paquet d'aphorismes ou de biographèmes. Pour Sartre, cela donne la mosaïque suivante :

Mon père ? Une photo dans la chambre de ma mère et c'est tout —

33. Dans Le Temps d'un regard **(Hachette, 1978, p. 156-162), Jacques Chancel a donné sa version des faits : Sartre, venu pour parler politique, aurait rapidement cédé aux charmes de l'**écoute **biographique de Chancel, au point d'oublier de donner aux auditeurs le numéro de compte en banque de** Libération **: « Pendant un moment, infidèle à son engagement politique, il était donc revenu à son monde profond, à son espace de pensées, de paroles, il s'était abandonné à lui-même et il en est, pour chacun de nous, toujours ainsi » (p. 162). C'est sans doute ce qu'aurait** désiré **Chancel (qui cherche « l'homme profond » derrière des idées politiques superficielles qui le masqueraient). Malheureusement il suffit d'écouter l'émission pour voir que Chancel prend ses désirs pour des réalités. Sartre a joué au début le jeu biographique par courtoisie, pour rendre possible son appel politique, et il a ensuite lutté contre la surdité délibérée de Chancel.**

Je suis contre toute sagesse — Je ne renie rien de mon passé mais je peux l'apprécier. L'homme est condamné à être libre — J'occupe une très petite place dans l'échiquier international — Seuls, les lecteurs peuvent dire ce que je vaux, pas ces messieurs âgés du prix Nobel — Je n'ai rien à faire avec les vieux de l'Académie — C'est difficile d'écrire — Je suis engagé... Je suis plus loin que le « parti communistre » — Je ne me suis jamais trahi — Je suis contre tous les partis — Je crois à l'illégalité — Je n'ai pas besoin d'être aimé — J'ai besoin d'avoir des amis — Je suis vieux, déjà — L'homme est de trop — Il a besoin d'amitiés, d'amour et de liberté — Il y a une façon de vivre et de communiquer qui me ferait dire : les autres ne sont pas l'enfer — Le peuple demande un journal libre, populaire — Je parle ici... C'est une bonne combine — Flaubert disait « Écrire est une cérémonie ». Il faut inventer l'écriture, donc les gestes, les intonations, l'accent — Dieu est mort quand j'avais dix ans — Je ne suis pas victime de mes œuvres — « Libération » fait partie de mon œuvre — Il faut agir sur le présent — Tout ce que je fais est probablement voué à l'échec [34].



Exactement comme la notice biographique du dictionnaire, ou la biographie littéraire classique, la « radioscopie » impose à toutes les vies qu'elle « traite » une forme analogue, qui est d'abord une forme de langage : ici un puzzle de mots d'auteur, de maximes (résumant l'expérience d'une vie), et de traits biographiques. Squelette identique pour tous, comme derrière l'écran de l'appareil de radioscopie, plutôt qu'art de découvrir le secret de chacun grâce à une intuition aussi pénétrante que les rayons X.

Hagiographie

Le film *Sartre par lui-même* est bien évidemment le plus riche et le plus saisissant portrait de Sartre, à cause du média lui-même, et du naturel du modèle. A juste titre, Sartre semble avoir été content de sa performance : « Le film est une autobiographie faite un peu de chic. Il se peut que ça soit plus intéressant pour me connaître parce que c'est tout à fait spontané ». Et il a dit aux auteurs du film : « Je crois que je ne m'en suis pas trop mal tiré » [35]. Mais eux ne s'en sont pas aussi bien tirés que lui. Il ne faut pas confondre l'image audiovisuelle de Sartre, qui est le matériau, avec l'emploi qui en a été fait [36]. Deux séries d'erreurs ont été commises, l'une au moment du tournage, l'autre au montage. Et ces erreurs vont toutes dans le même sens : faire le plus sérieusement du monde sur Sartre ce que Sartre a parodié : la légende d'un grand homme. Le plus étonnant est que Sartre ait autorisé la sortie de cette hagiographie. Au tournage, le dispositif imaginé, reconstituant « l'intimité de Sartre », aboutit à un effet désastreux : cette intimité n'en est pas une : Sartre est au centre, sur un tabouret ; les autres à la périphérie. Sartre parle, les autres se taisent. S'ils interviennent, c'est pour relancer maladroitement Sartre. Ils lui font réciter sa vie, comme on fait réciter un compliment à un enfant. Vieillard illustre ou enfant prodige, la comédie est la même. Ses fidèles écoutent dévotement ce qu'ils ont déjà sans doute entendu cent fois : pour varier les plans, la caméra se promène lentement sur de beaux visages attentifs qui nous montrent comment il faut accueillir la voix de son maître. A Jersey, déjà, Madame Hugo faisait parler son mari et recueillait sa parole pour rédiger *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. On regrette qu'un ou deux camarades maos ne soient pas venus prendre la relève de la vieille garde : peut-être ces gens se seraient-ils mis à parler *entre eux*, et on aurait eu une information plus vivante sur les complicités et les clivages du groupe Sartre. Dès le départ, le film a été conçu selon un canevas chronologique : il s'agissait de montrer « une idée en marche » [37]. Le résultat est décevant : on a plutôt un homme sur un socle. L'ordre des entretiens et surtout leur illustration réalisent à peu près le programme de l'album Sartre que la bibliothèque de la Pléiade offrira en prime à tout acheteur de trois volumes, d'ici quelques années [38]. Mais ce qui fait un bel album ne fait pas forcément un bon film : on assiste plutôt à un montage audiovisuel de qualité moyenne, comme on en produit de plus en plus aujourd'hui dans l'enseignement. Photographies, séquences d'actualités, mais aussi, puisqu'il s'agit d'un écrivain, lecture appliquée de textes choisis : sur une belle feuille de papier blanc, on voit une main écrire une définition de la contingence ; ou bien, la caméra détaille la végétation d'un square pendant qu'un acteur lit un montage de phrases de *la Nausée*. Ces idées d'illustration sont si simplistes et conventionnelles, si maladroitement réalisées, que le spectateur, soulagé, en arrive à conclure qu'il s'agit d'une *parodie* du film sur un grand homme. La réalité de la

34. Radioscopie, **coll. « J'ai lu », vol. I, p. 187-188. Cette présentation est dérivée de celle qui est en usage dans le journal : dans une interview un peu longue, on intercale des sous-titres qui sont faits uniquement des déclarations de l'intéressé (voir par exemple la présentation des interviews de Sartre dans** le Nouvel Observateur). **Au lieu d'intercaler, Chancel regroupe ces citations (d'ailleurs déformées) en une sorte d' « argument liminaire ».**

35. Interview recueillie le 1er mai 1976 (Press-book, p. 2).

36. Voir sur ce point l'étude citée n° 12.

37. Press-book, interview des deux réalisateurs, p. 6.

38. Sans attendre l'album de la Pléiade, les éditions Gallimard viennent de publier un album de pho-





Avec Liliane Siegel, 1977.

tos, Sartre, images d'une vie, **réalisé par Liliane Sendyk-Siegel (qui partage la couverture avec Sartre), et commenté par Simone de Beauvoir. Il s'agit là d'une production commerciale assez décevante, malgré l'intérêt de certaines photos (comme celle de Sartre en scribe accroupi).**

« Un enfant s'embarque dans la vie. D'où vient-il ? où arrivera-t-il ? cet album répond à vos questions. L'enfant s'appelle Jean-Paul Sartre ». C'est bien lui. Après l'enfant, on nous présente « Le professeur », « L'écrivain », « Le voyageur », etc. Les photos d'enfance sont commentées par des citations de Sartre. Ensuite les légendes sont rédigées soit dans le style album de famille (« Sartre donne à manger à des biches dans les jardins d'un temple shinto »), soit dans le style hagiographique (« Sartre avec le docteur Michael Stern. Il avait mené une campagne efficace pour sa libération. Le docteur le remercie et lui souhaite un heureux soixante-douzième anniversaire »).

Une iconographie n'est pas fatalement plate. Barthes l'avait montré en choisissant et en commentant lui-même les photos qui illustrent son Barthes par **Barthes.**

parodie est là, mais, hélas, l'intention manque. Le film est désespérément sérieux. Il semble même avoir à cœur de suivre pas à pas la technique ridiculisée dans *Les Mots*. L'enfant rêvait à ses œuvres complètes :

« (...) Aux environs de 1955, une larve éclaterait, vingt-cinq papillons in-folio s'en échapperaient, battant de toutes leurs pages pour s'aller poser sur un rayon de la Bibliothèque nationale. Ces papillons ne seraient autres que moi. Moi : vingt-cinq tomes, dix-huit mille pages de texte, trois cents gravures dont le portrait de l'auteur. » (*Les Mots*, p. 164.)

Mission accomplie : en 1976, une caméra suit en travelling et en gros plan avec une lenteur étudiée « la tranche de tous les livres de Sartre » (*Sartre*, p. 42). Quelle fécondité : même des éditions de poche participent à ce solennel défilé. L'enfant rêvait d'être nécessaire, il enviait ce Monsieur Simonnot, le seul qui arrivât à être absent en chair et en os :

« (...) Mon grand-père, du haut de sa gloire, laissa tomber un verdict qui me frappa au cœur : « Il y a quelqu'un qui manque ici, c'est Simonnot ». Je m'échappai des bras de la romancière, je me réfugiai dans un coin, les invités disparurent ; au centre d'un anneau tumultueux, je vis une colonne : M. Simonnot lui-même, absent en chair et en os. Cette absence prodigieuse le transfigura. Il s'en fallait de beaucoup que l'Institut fût au complet : certains élèves étaient malades, d'autres s'étaient fait excuser ; mais il ne s'agissait là que de faits accidentels et négligeables. Seul M. Simonnot *manquait*. Il avait suffi de prononcer son nom : dans cette salle bondée, le vide s'était enfoncé comme un couteau. » (*Les Mots*, p. 79.)

Rêve réalisé : au début du film un long travelling montre un plan de la tour Montparnasse en construction, pendant qu'une voix déclare dans un style très hugolien : « C'était l'hiver 1972. Le président de la République s'appelait Georges Pompidou... », puis la caméra recule et découvre Sartre, chez lui, devant son bureau, en compagnie de ses amis. Trois heures plus tard, le film s'achève. Un travelling explore lentement le bureau de Sartre : même décor que pendant le film, mais cette fois plus personne ; le bureau est vide. Les autres non plus ne sont pas là, Gorz, Pouillon, Bost, partis vaquer à leurs affaires : il n'y a que Sartre qui *manque*. Ce bureau vide nous donne un coup au cœur. C'est le coup Simonnot. Serait-il mort ? On l'aurait su. La voix off, toujours solennelle, évoque la suite de ses luttes depuis 1972. C'est l'épopée ; contre vents et marées, échecs et maladie, toujours Sartre lutte, toujours infatigable il continue la lutte.

« Il n'empêche, Sartre continue. A l'heure qu'il est, il travaille avec l'aide de son ami Pierre Victor à un nouvel ouvrage qui aura pour titre *Pouvoir et Liberté*. » (*Sartre*, p. 136.)

On est sauvé.

Les auteurs du film ont déclaré avoir voulu sortir des sentiers battus : « Nous n'avons pas eu de modèle pour faire ce film, nous avons eu quelques repoussoirs »[39]. Sans doute est-ce une allusion discrète aux *Mots*...

Le ton que j'ai pris pour parler de ce film pourra surprendre. J'ai simplement essayé d'imaginer ce que le Sartre de 1964, qui a refusé le prix Nobel, aurait pu en penser. Et puis j'ai moi-même été surpris de la mansuétude de la presse parisienne : mais on ne fait pas de scandale à un enterrement. Seul Jean-Marie Domenach a osé dire : « Sartre vaut mieux que cela »[40]. C'est qu'il croyait Sartre encore vivant.

Malgré tout, ce film, entre les mailles d'un discours poncif, a l'avantage de laisser passer un portrait assez évocateur du modèle. A quoi réussit encore mieux, à mon sens, l'interview « Autoportrait à soixante-dix ans », réalisée trois ans plus tard, de nouveau par Michel Contat.

Portrait

Dès l'attaque de l'entretien, le lecteur se sent réellement entrer dans l'intimité de Sartre. Cela pour une raison très simple : tout commence par de l'*inédit*. Depuis deux ans Sartre était malade, des rumeurs couraient, mais il ne s'en était pas expliqué. Une atmosphère de « secret » se constituait autour de lui. Cette interview la dissipe avec une franchise salutaire et rétablit le contact entre Sartre et son public : elle a été, à son heure, un *événement* journalistique. Reproduite dans le livre *Situations X*, elle n'a plus le caractère émouvant qu'elle avait pour moi lorsque, un matin de juin 1975, j'ai ouvert *Le Nouvel Observateur*. Dans le livre, elle est redevenue un document. Dans le journal, elle était un acte de parole, et j'étais

39. Press-book, p. 7, intervention de Michel Contat. Quelques lignes plus haut, Alexandre Astruc avance que le film « pourrait à la limite s'inscrire dans l'œuvre de Sartre. Ce serait presque la suite des Mots ». **Pourtant Sartre, lorsqu'on lui demande : « Ce film, est-ce un film de Sartre ou un film sur Sartre ? », répond : « Un film sur Sartre. Je n'ai pas participé moi-même à l'élaboration du film, et le projet n'est pas le mien : on me l'a présenté, je l'ai trouvé intéressant, j'en ai discuté avec les réalisateurs et je l'ai accepté »** (Ibid., **p. 2).**

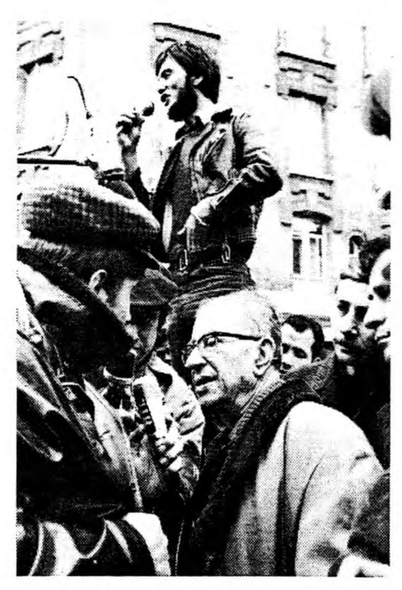
40. Esprit, **décembre 1976, p. 861-862.**

exactement à la place du destinataire visé. Pour la première fois, Sartre se trouvait dans une situation d'aveu. Un de ses familiers l'aidait à franchir le pas. Sartre le faisait avec tant de simplicité, il montrait en face de cette diminution tragique, de cette mort symbolique qu'est pour lui la perte de l'écriture, tant de résignation lucide, qu'on éprouvait plus de respect que de pitié. Et du coup, toute la suite de l'interview se trouvait placée sous le signe de l'authenticité. Le ton juste était trouvé, et il ne s'agissait pas d'une interview de circonstance, destinée à vulgariser du déjà écrit, mais d'un véritable bilan : comment Sartre voit sa vie à soixante-dix ans. Mais aussi, comment un homme de la génération suivante peut voir Sartre.

Tout tient en effet à la situation de l'interviewer et à la manière dont il conçoit son rôle. Michel Contat est un familier des écrits et du groupe Sartre, il est devenu un intime de Sartre. Mais il n'a pas connu le Sartre des années 1950, et il est resté suffisamment extérieur pour le voir avec un autre regard que ceux qui le connaissent « depuis toujours ». Visiblement, Sartre a confiance en lui, et ne lui parle pas comme il parlerait à un journaliste : ces signes de confiance, discrets mais présents tout au long de l'interview, contribuent d'autant plus au naturel que cette confiance n'est pas fondée sur une connivence totale qui stériliserait le dialogue. Michel Contat se conduit non en compère ou en truchement complice, mais en homme qui, à fréquenter Sartre depuis une dizaine d'années, s'est fait une certaine idée de lui, et qui va chercher à la transmettre au public. Il est conscient du décalage qui existe entre l'image que le public a de Sartre, et sa propre expérience privée du personnage ; surtout il ne partage pas certaines idées que Sartre se fait de lui-même. Il a donc un témoignage à apporter, des jugements de valeur à exprimer : en fait son projet est de composer un portrait de Sartre, en lui faisant faire son autoportrait. La règle du jeu implique qu'il fasse parler Sartre : et pourtant, tout au long de l'interview, c'est lui que nous suivons. Certes, il donne occasion à Sartre de parler de tout ce qui lui importe, de développer ses positions actuelles. Mais en même temps, il ne cesse, selon un plan visiblement mûri, de le lancer dans des directions inattendues, de lui porter une amicale contradiction, de lui poser des questions-pièges, de réfléchir vers lui un certain nombre de critiques auxquelles Sartre ne répond en général que par le mépris : Sartre est soumis à un questionnement affectueux mais critique, et finalement très exigeant. Au lecteur de tirer la conclusion qu'il veut des réponses de Sartre : Contat n'a pas l'intention de faire le procès de Sartre, loin de là ; il veut seulement montrer, dans sa complexité, ses déroutantes contradictions, ses naïvetés et ses grandeurs, tout un homme. Ni hagiographie, ni procès : un portrait nuancé établi avec la collaboration (souvent involontaire) du modèle.

C'est là sans doute ce que l'interview autobiographique peut avoir d'irremplaçable : nous faire voir au même instant un homme tel qu'il se voit lui-même, et tel qu'un autre le voit. Mais il est rare que l'interviewer soit capable de créer cet effet de relief, et de proposer au modèle une autre image de lui sans le bloquer. C'est le cas ici. L'interview n'a plus pour tâche de faire répéter à l'auteur ce qu'il a déjà écrit, ni, comme cela se pratique souvent, de le faire parler sur des sujets étrangers à sa notoriété [41]. Elle a surtout pour fonction comme le suggérait Roland Barthes, d'explorer son imaginaire [42] ; ou de mettre en évidence les *angles morts* de son champ de vision, et ce qu'il expose de lui sans le voir. De faire voir son aveuglement. Si je dresse rapidement la liste de ces points aveugles, tels que Contat les repère, tels qu'il les fait explorer par Sartre lui-même, j'aurais l'air de faire le procès de Sartre ; mais il s'agit seulement de cerner les ombres qui donnent au visage son relief. Je n'en choisirai que trois : l'argent, la politique, la gloire. On pourrait ajouter l'amour, mais Sartre a réservé à des intervieweuses ses confessions à ce sujet.

L'argent. Interrogé par *Playboy* en 1965, Sartre avait rapidement situé, à sa manière, sa haine de la possession et les raisons de sa générosité. L'interviewer enregistrait la réponse et passait à autre chose [43]. Faute de connaître Sartre, il ne pouvait guère faire autrement. Revenant sur le même sujet, Contat se comporte, lui, en témoin : il rappelle à Sartre son habitude de transporter d'énormes liasses de billets sur lui, sa manie des pourboires excessifs, il essaie de lui faire faire son budget, son examen de conscience et un brin d'auto-analyse. Le résultat est tout à fait étonnant : à la fois par ce qu'il révèle chez Sartre d'irresponsabilité, mais surtout par le peu d'empressement qu'il met à envisager cet aspect de son rapport au monde. Non seulement il n'aurait pas pensé, comme Leiris l'a fait, à écrire un texte



41. L'effet classique de la notoriété est d'investir d'intérêt tout ce qui touche au modèle, tout ce qu'il touche. D'où la tentation d'exploiter cet effet charismatique, et d'étendre le questionnement au-delà de la sphère à laquelle le modèle doit sa notoriété. « Pourquoi faire parler les écrivains ? N'ont-ils pas tout dit dans leurs livres ? C'est ce qu'on peut d'abord penser. Mais l'entretien commence, et tout d'un coup il n'est plus question, souvent, que de ce qu'ils n'avaient jamais écrit. Sartre parle des femmes, Sagan raconte sa vie, Breton évoque sa jeunesse, Pauline Réage explique la guerre » (Avant-propos de La Vie comme une fête**, entretiens avec Marcel Jouhandeau, Pauvert, 1977 — entretiens dans lesquels, d'ailleurs, Jouhandeau répète simplement ce qu'il a déjà écrit).**

Si vraiment on arrive à faire parler l'écrivain de sujets étrangers à sa sphère d'activité, on court le risque (risque inversement proportionnel à l'intensité du pouvoir charismatique) de révéler que le roi est nu, que le génie a des opinions de sa classe sociale et de sa génération.

Interroger Sartre sur la pratique de la musique, comme le faisait Michel Contat en 1975, avait l'intérêt de révéler brièvement un aspect inédit **de ses pratiques culturelles, d'ajouter une facette à un portrait complexe. Revenir deux ans après sur le même sujet en lui consacrant deux pages du** Monde **(« Sartre et la musique », interview par Lucien Malson, 28 juillet 1977), c'est poser Sartre en autorité dans un domaine où il n'a aucune compétence particulière. Sartre, condamnant les nouveaux programmes de France-Musique, se révèle avoir les opinions les plus banales. On le fait ensuite improviser sur « Musique et société » et sur « Musique et psychanalyse », et le résultat est flou et filandreux.**

42. Roland Barthes, « Réponses », Tel Quel, **n° 47, automne 1971, p. 106.**

43. Interview reproduite dans le Magazine Littéraire, **n° 55-56, septembre 1971, p. 13.**



Janvier 1979.





autobiographique pour tirer la chose au clair, mais il s'étonne de l'insistance de Contat : « Je vous dirai que c'est la première fois qu'on me demande pourquoi... » (*Situations X*, p. 201).

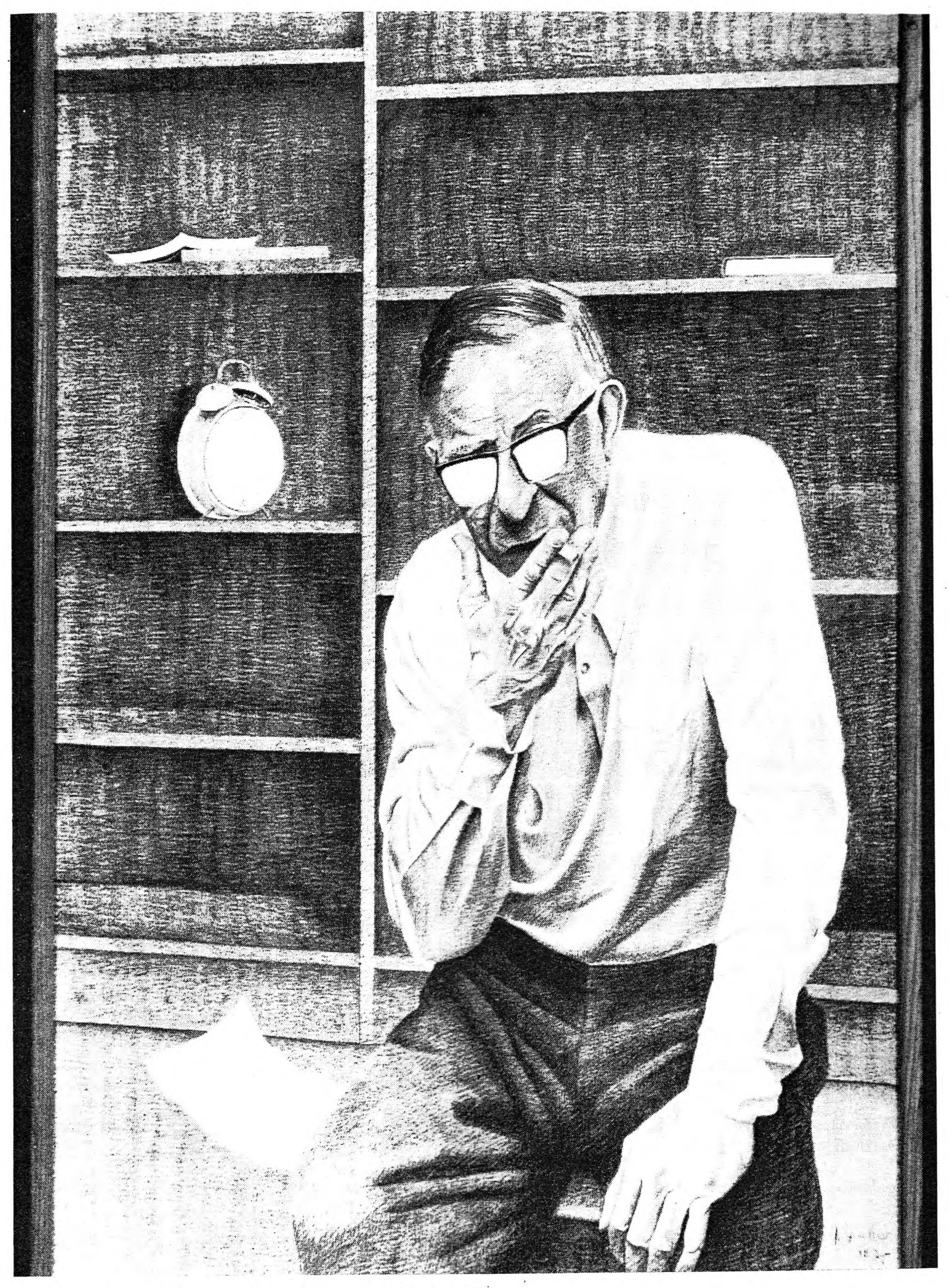
La politique. Contat profite de la confiance que Sartre a en lui pour lui demander de s'expliquer sur sa condamnation du groupe Socialisme et Barbarie en 1952, et il entame avec lui directement cette polémique qui en général ne se déroule qu'en l'absence de Sartre[44]. Sartre fait preuve dans ses réponses d'une solide bonne conscience et d'une certaine mauvaise foi : les autres avaient tort d'avoir raison, et lui avait raison d'avoir tort. Inutile de chercher dans le film *Sartre par lui-même* des explications sur ce point, ni rien qui permette de voir un peu en relief les errements et les aveuglements qui font aussi partie de « l'itinéraire d'un intellectuel qui en vient à la politique ». Sartre a plusieurs fois fait allusion à des « erreurs » sur lesquelles il s'expliquerait, pour l'instruction des autres naturellement. Le mérite de Contat est de l'avoir pris au mot et d'avoir exploré la marge, très faible, d'autocritique qu'il supporte.

La gloire : le propos de Contat est, là, différent. Il désire faire comprendre au public à quel point Sartre est resté naturel et ne se perçoit pas comme un homme célèbre. Inversant le mot de Cocteau (Hugo était un fou qui se prenait pour Hugo), il nous suggère que « Sartre ne sait pas qu'il est Sartre ». Ce qui n'empêche pas Contat de montrer en même temps que l'auteur des *Mots* se réjouit d'entrer vivant dans la Bibliothèque de la Pléiade, alors qu'en 1967 il s'y refusait parce que la Pléiade était « une pierre tombale ». On comprend mieux que le film ne l'ait pas choqué. A cela, il faudrait ajouter ses étonnantes déclarations sur les femmes, dans le film cette fois : « Ben, je vais vous dire, au fond j'aime bien être avec une femme parce que je n'aime pas la conversation d'idées, ça m'assomme. » (*Sartre*, p. 116.) La transcription littérale n'ajoute rien à la galanterie du propos.

Mais qui, intelligemment interrogé, résisterait mieux que Sartre à une telle radioscopie ? Le mérite de l'interview de Contat, c'est de montrer que Sartre est comme tout le monde, avec des contradictions, des limites, une certaine naïveté, un rien de mauvaise foi, mais aussi, bien sûr, du courage, de l'optimisme, une grande générosité et beaucoup de pénétration. Mais je n'ai pas ici à juger Sartre, plutôt à mesurer l'effet produit par cette technique d'interview quand elle est bien maniée. Le texte de Contat est habilement composé : on lit sans fatigue ces quatre-vingt-dix pages de questions et de réponses, sans doute la plus longue interview transcrite jamais accordée par Sartre. L'ouverture et la chute du texte sont bien ménagées, on va d'un aveu à un bilan, et le dialogue se déroule librement en spirale, en repassant plusieurs fois par les mêmes thèmes, abordés d'un point de vue différent. L'unité dramatique est fournie par le comportement incisif de l'interviewer, dont on finit par épouser l'attitude critique, dont on devine ce qu'il attend, et ce qu'il pense des réponses obtenues ; on assiste à cet interrogatoire comme à une sorte de match amical, certes, mais où Sartre risque quelque chose. Le jeu n'est pas truqué. Les seuls passages languissants sont ceux où Sartre monologue (p. 175-180), résumant le thème de ses entretiens autobiographiques avec Simone de Beauvoir (ce qui laisse mal augurer des résultats de leur collaboration). Visiblement, cet entretien n'est pas la transcription littérale de conversations : Michel Contat a dû, à partir de conversations réelles, élaguer, recomposer, monter. Bien évidemment, l'interview est un art.

Philippe LEJEUNE

44. Situations X, **p. 181-186. Voir un développement de la polémique sur ce point, entre Cornelius Castoriadis et André Gorz, dans** le Nouvel Observateur, **20 juin, 27 juin et 4 juillet 1977.**



Jurgen Waller, Portrait d'après une photographie de 1975.

elleposéelàlanauséetoutàcôtépausevirgulepouressayerdesensouvenirdelhistoirequisyracontehistoiredenretrouve
rlefilcommesyperdredansunautremondetoutdesuitedesilencelamajusculeenquidéjàsannoncelefaceàfacequefixen
tlimmobilitélalettrelencrenoireunecartepeutêtreàseledemandersiriendautrenesyengagequisyheurtequelarrêtdun
regardunegéographiepeutêtreencorequonapeineàrêverencorepoursensatisfairedeleurpoésiedeslignesdestiretsde
smincesfiletsdimprimeriemêmesicestdifficilemêmesicestautrechoseunevilleunportdesfuméesquonpromèneàlesli
recommelautreceluidelalphabetsattendaitàlesvivrelesclichéschromosdeveniseoudailleursonpourraitenparlerdec
eluidelhistoirecettefoisdelautretempsmaisçanychangeraitriensaperruqueetsesmœursabsentsdisparusémasculés
sansdouteaccrochéspartisrejoindretouscesportraitsenpiedquinousfixentetlesimmobilisentnoscommentairesbloq
uéscommeretenusauxpatèresdelagorgeliéelamajusculepausevirgulecestlàdanslevideséparéquilseperdetsessouffle
lebruitaussitôtrecomposédanslépaisseurdutraittoujoursdepuistoujoursposésibrutàluimêmequeleregardsyfanec
ommeunevergesetendsétendlesentimentdumensongeinutileàlafablefragilequonjettepardessuslebordsanssavoirn
ipouroùnipourquoiçasaccumuleçasétageetsétirecommepourenfigurerlecoursdecesjourscesquelquesjoursquiségr
ainentsurlatableàlalueurdescoupsquisyfrappentdanslescafésdelestnoirlelongdesgrandsbassinseuxmêmesdéjàpr
étextesàsouvenirsàvenirsyfondredanslatransparencequonsinventepourjouerauplusfortdelacriseclouéquonestsu
rplaceàlessentirmonterleslarmesquinousferontycroireàcefaitquonexistemêmesiriensansdouteriennepourradepl
usterneymonterdanslorganedeparolequisastreintàrâlerdanslachambredhôtelchaquefibrepousséeparleplaisirdab
ordetpuisparladouleurpoursuccéderhistoiredequelquesheuresàlabsencedesommeildesmaladessifortenfoncésdan
slanuitoùdautresseulementseposentetsendormentencombrésengluésdeclichésoùseperdreoùperdreenfinlesentim
entsilourddelachosequifaitfaceàfaceleregardetleretientbloquérivéobnubiléàsaprésencemêmelointainesiloinhors
delamainetsesgestesquissésquedéjàilsledoiventrefairelechemindureturàcepointsurlatablequellenamêmepasqui
ttédéjàgomméedéjàlébaucheduparcoursdelhistoirecettefoisdelafictiondansleszonesmaintenuedusilenceinodorei
naccessiblesurtoutàlabouchequilattendquilattendraitsiautrechosedéjànesymanifestaitquitouslesécartenoscinqs
ensàlesyfaireglissersurlamoussedesalettrepointforttantrépétédentellecrochéesiforttresséequelleendevientépaiss
eétrangèremêmeausouvenirquisycacheàsamémoireaussiquiprétendlarongerlamâchersennourrircommepourlare
crachersurlavilleetsesruesparcheminéesdendimanchésbadaudsquisycollentpourycroireàlacommunautédespritgl
orifiéedupasséquisanslestraverserlaleurdonneraquandmêmelaconsciencedelafautequilesrendredevablesetlesfer
aparlertenterdelerejoindrelemasquequunechuteàlécartleuradisjointplusindifférentencoreparsapausehiératiqueà
touslesbavardagesécoulementsdematièresquilrécupèretoujoursdunprocèsécourtéchâtrédesmarquesquilsluifabri
quentàluitoujoursimpénétrableensonbronzeachevédansleprésenttenacedesparolesquisyfigentsydédoublentenco
rejusquàséteindreicipouryrevenirlààleurpointdedépartàpeineamorcéquilleurafallurenoncerlamainposéelàaulieu
delorigineperduetoujoursimaginésurtenduprojetédanslespacelintervallequiditonlasépareellevueàpeineetlamasse
regardéesanauséesamajusculeensembleconcentréesfocaliséesdanslagerbeduvideàtenterdelesarticulerlesparolese
ncorequisassèchentetmeurentconcasséesdanslavacuitépaissedessouvenirsspectaclesoùlesperdrecommelespasqu
ilsdessinentlesyeuxtousconsternésdesensentirtoutannulésdéfaitsdecetteimageconstruitequileleurdevaitàeuxdele
sprolongerimagetoutetransparencequeleursyeuxdevaientliredunseulmouvementtraverserrendrecaduquesapuiss
anceexemplifiéeaussitôtpartagéepuiséesoutiréemêmeéjaculéemajusculeinvestiepausetoutentièrepétriedefuturju
squàlinexistenceenfinquelafableélaboreprolixeàlesenroulersesméandreséteintsquencoreuneconscienceditonrani
meabsenteàsesanglesseslignessesfrisesoublieuseenfindelacoupequitoutentièrelafondeetleffacelasimilitudequense
spointssuperposeleparcoursarrêtédunemémoiresuspendueaufaisceaudesonombreaccumuléesansdoutemaissans

quonenpuissedirelelieuceluioùtoutcommenceetlassuresonlimonsesstratesparachevéesdanslesrayonssolairesetle
smaréesdelunesurunportdécoupéclichétoutentierretenudunatlaslégendéracontéesreportéesautirelignelescouche
sétaléesétalesoumajusculesdesracinesellesmêmesentourentenlacentenracinentlattentionenvahiequileschercheju
squàlesreniflerlespointsoùçarendcompteoùsymireenfinlalumièrenoiredusouvenirlaforceinespéréequisaitlesreco
nnaîtreceuxlàquisyrapportentetsembranchentendesfiguresconnuesleurslignestoutesparallèlesfaçonnéespourlafu
iteladescenteaussitôtconvergentesversloubliquiseulimportedeceregardprésentperchésurledevantdesaglacetouta
huriensommedavoiràsycompteretdémêlerlesgrainssifortpressésdelapeauetduverrequuneseulefibresytisseetcoag
ulentlesangleshumeursettoutcequicirculeicioulàrassemblésécrasésaudehorssurletissuquunspectrehybrideimpos
eetfigedanslabsencepourunefoiséclatantedunparcoursarrêtéstoppénetetpourtoujourssansdoutelegesteavecluino
nchalantquidhabitudelignorecommeonditcirculezdisparaissezpouraussitôtreprendrelecoursjournalierducorpslo
uésansdoutecommelaresteetlachambrelunpourlautreéchangésdansunepertequeseulelévanescenceamèreauxmain
saccréditelévénementquifaitdundéplacementrenouvelédupapierceparquoitoutsagenceetlatrouvesaplaceéphémèr
edanslétemitémêmedunmouvementquunsoupirexaspèreetdéposeailleursdéjàlancédanslacourseverssafinsansces
seinsatisfaiteettoujoursàmarquerdémarquerleslieuxdupassageobligéquisaurontlenconvaincreenfinquilnestquede
bougersycomplairedanslevaindérapagedesesmainsousesdoigtschacundeuxdifférentséparébrûlédesamembraneco
lléaudécorquisenvaluimêmeunefoisencoremigrateurnomadeaucarrefourdulieuditcestàdireavanttoutprononcéqu
ilsoitramenéàlafacedelaboucheoùilsviennentetreviennentlesmotsquuncalembourseulneparvientàcroiserlesmillep
oresdelalangueéchancréecreusésdesmilleéclatsquunmiroirafichéscommeunepartausouvenirsonrefletsonabsences
itôtadmisequonlatroquequelquensoitlindigencetantheureuseestlapassequisiprocheenfindelachambredhôteldansl
agorgeprévautetsydésarticulesenéchappepeutêtredisparaîtlangoissequunegrammaireafinipargommerseserrances
répétéeslescreusantpeuàpeuaupointquenleurscreuxmêmesdéjàsontannoncéscommevenantsycognersebuterdansl
anuittoujoursàjamaisrevenuelesmotsquisurlapageaunoirconfinéssindiffèrentàlamainquilestournedecebordsouci
eusepeuàpeuretournéecommeungantsesorganesétalésàlarouesonsuppliceoùtoutdesonmouvementseramèneenson
centresyannulesépaissitcequidunjourafaitquonyacruauximagesavancéestémérairespourycroireàléchangesafictio
nquisoudainnepeutplusquesetairesesracinesimmobilesenfoncéescommelestracesdunexodeaccomplilatraversantl
aterreignoranteduregardquidèslorssenaveuglepourluiperduelapageoùilpourraitsancrersenfilerdanslecoursdeson
âgeetselassujettirletroppleindébordéquunpassénostalgiqueneparvientàrêverluioulautreavilidanssonordredesbie
nsquunenchevêtrementcommandecommesimaiscestfictioncettefoisréduiteàriendunsimplebruissementdombrec
étaitdelàquàsentamertoujourslhypothèquedesalettrefinissaitparlinscrirelamarquerlamajusculedéjàpriseenétau
exsangueàmêmelesangdesonapnéeréduisantausilencedelhypnoselalangueàjamaisplacardéeàsontermeàluirivéeco
mmeexposéeaufroidlépaisseursesreplisleurssillonsetfinalementlaiguillequiprétendlépuiserlarainurereprisetoujo
urslamêmeàsonaxerevenuecommepourenfairelesigneetduncoupsendédiredesoncontactenappuisurlaplagequevie
ndraitpourtoutdirelabîmerlesouffleduphonoluirefusantlechangeautrementquerayéàcettevoixsihauteensacouleur
sinoireetchargéedexotismequauxantipodesjetéslesdeuxpôlesaudedanssincorporentdéjàplusquétrangersaumarch
équiauraitdûleslireetlesamalgamerlesrestesdelumièreleursfrisesàchaquechosedèslorsinopportunespuisquaussib
ienjamaisnauraplusàreprendreimaginéelabsencelecoursquunseulcoupdœilsestsurprisàfigersonangoisseramenée
enpleincorpsdelalettreducorpsàlesremplirdeplombpeutêtreetlesfermersureuxlesmorceauxdétachésducircuitqui
lesfondeetlescroitéchappésconsanguinsgémellairesdutexteaujourlejourducontratsafictionpliéeousamainellemêm
edéjàdinterdictionfrappéeensondehorsàelleposéelàlanauséetoutàcôtépausevirgulepouressayerdesensouvenirdel

pour la nausée philippe thomas sans titre



3

Théâtre

Huis clos, **décembre 1948. Avec Gaby Sylvia, Tania Balachova, Michel Vitold.**

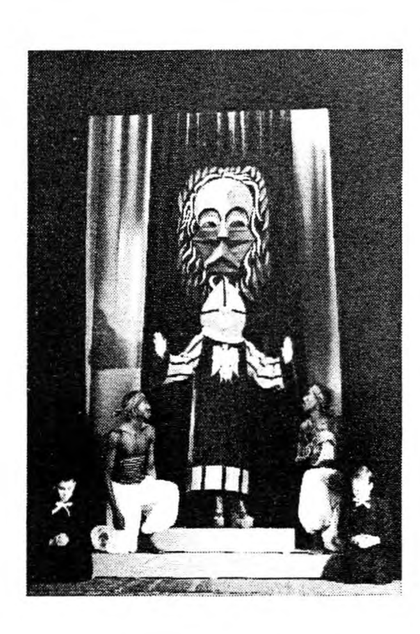


Les Mouches 1943

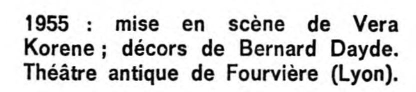
1951 : mise en scène de R. Hermantier ; décors de Jean Petit. Théâtre du Vieux Colombier.

Avec Michel Herbault, Jean Deschamps, Olga Dominique.









1955 : mise en scène de Vera Korene ; décors de Bernard Dayde. Théâtre antique de Fourvière (Lyon).

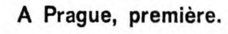
Avec Gabriel Cattand, Maria Mauban, Tania Balachova, J.-R. Caussimon et Jean Yonnel.











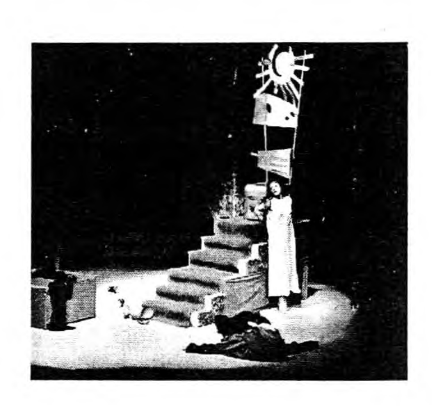
A Prague, première.

1968 : mise en scène de Ladislav Vymétal. Théâtre « Komorni Diradlo ».

Avec Frantisek Nemec, Ota Sklencka, Hana Kreihanslová, Jaroslava Adamová.









Michel ZERAFFA

Personne, théâtre, théâtralité

« ... et ce soleil. Qu'y a-t-il de plus sinistre que le soleil ? » s'écrie le Pédagogue au début des *Mouches*. Dans *Huis-clos* la lumière électrique demeure totale. Le corps de Sorbier *(Morts sans sépulture)* restera exposé au soleil, et vers la fin de la pièce, quand la pluie se mettra à tomber, Lucie dira : « Je croyais qu'il fallait toujours vivre sous le soleil », mais alors elle aura peur de devenir vulnérable, peur d'aimer la vie, peur d'elle-même. Le courage, la damnation, l'intelligence (au sens strict du terme : comprendre), Sartre les place dans l'aire de la clarté, tandis que l'humide, l'ombre, l'eau, le sang représentent la démission de l'homme. Selon ce partage s'organise d'abord le théâtre de Sartre. « Nous bâtirons la Cité du Soleil » déclare Goetz, mais c'est un tout autre soleil, celui à voir en face, qu'il rencontre au terme du drame. On chasse le nègre en plein soleil, ou aux flambeaux, dans *La Putain respectueuse*. Aux scènes cruciales des « *Séquestrés* », le grand lustre doit s'allumer, et Frantz von Gerlach vit reclus en pleine lumière, avec des coquilles d'huîtres qu'il jette au portrait de Hitler, ou qu'il frotte l'une contre l'autre : calcarité, sécheresse, lumière sont l'existence de Frantz, qui profère à des Crabes, à des êtres-crustacés du XXXe siècle, ses accès de faux délire. Le héros voudrait pouvoir délirer, mais de la chair du discours, des sécrétions du *logos*, seules subsistent la parole en soi, l'en-soi de la parole, la parole-chose, la parole comme sens : le sens est l'os même du langage, même pulvérisé, exactement comme l'être-là de l'acteur, l'être-là de l'individu, est la structure indestructible, irréductible du théâtre. Sartre est peut-être le dernier dramaturge à refuser de biaiser avec la scène.

L'homme a deux destins fondamentaux : parler (Freud), faire (Marx), et des *Mouches* à « *Altona* » est montrée l'impossibilité de tricher avec ces deux forces le plus souvent conflictuelles. Le théâtre, c'est le langage radical. Alors que le personnage romanesque dispose d'un discours lui collant *encore* à la bouche, et le liant tant à autrui qu'à ses propres ombres (la « vie intérieure »), le personnage dramatique existe d'un langage pétrifié sitôt proféré, et frappant l'autre plutôt qu'il ne le touche. Langage qui égale (correspond à) une personne théâtrale toujours formelle, découpée en effet par les projecteurs, prise sous les feux de la rampe, dans une lumière sans rémission artificielle, et qui est pourtant la nature même des rapports humains.

Si, comme Sartre ne cesse de le rappeler, la notion de destin est rigoureusement spécifique du théâtre (du phénomène théâtral), cela tient au caractère définitif, chaque fois arrêté, coagulé, de la parole. Parallèlement, l'espace théâtral fait que le personnage a pour être son apparence — sa limitation, limité qu'il est par la parole qu'il projette et par la parole dont il est la cible. Malgré le psychologisme qui parfois l'alourdit, et que l'écrivain sait d'ailleurs redresser, le drame de Sartre implique que l'acteur, comme disait Heinrich von Kleist, doit être une marionnette, et non pas un comédien brodant autour du rôle, faisant mousser sa fonction scénique, comme c'est, en France, une lamentable tradition qui semble s'aggraver depuis la disparition de Jean Vilar. Le théâtre de Sartre, il n'est pas inutile de le rappeler, aura été remarquablement servi par les marionnettes Dullin, Witold, Chauffard, Brasseur, tous acteurs stricts, laissant aux coulisses l'ombre et la chair : comédiens sémantiques, sémiotiques même.

Le cours du soleil est aussi irréversible que celui du temps. Du début à la fin la clarté s'impose, et l'on peut estimer que ce projet-projecteur de Sartre écarte son œuvre de la pensée tragique, comme d'ailleurs l'écrivain paraît le vouloir. Le tragique en effet implique, fût-ce par la mort, un compromis qui résoud l'impossible — qui réunit deux impasses. Sartre, au contraire, estime ce compromis faux et illusoire. On ne s'arrange pas avec les dieux : il faut s'arranger entre humains. Au héros contraint de se crever les yeux pour se voir et voir les hommes, au héros s'aveuglant pour résister ultimement au destin, le théâtre de Sartre répond par l'impossibilité de ciller de *Huis-clos*, ou par les yeux sans répit ouverts de Frantz von Gerlach.

Mise en lumière et étudiée par Marcel Mauss, Ignace Meyerson, Jean-Pierre Vernant, la notion de personne anime expressément la réflexion philosophique, morale, politique, romanesque, dramatique de Sartre. La personne n'est pas l'homme, ni l'individu, ni le « social », mais une configuration qui les englobe, les limite, les signifie — qui témoigne de l'homme comme idée, donc comme visibilité. L'effacement du personnage, dans la fiction comme au théâtre, atteste d'un déclin de la possibilité de *voir* l'humain, ce qui ne veut pas dire que l'homme ou la littérature soient « finis ». Il n'est nullement dit que voir et savoir doivent rester liés comme nous l'indiquent Balzac, Büchner, Henry James. En dépit des gesticulations qui environnent aujourd'hui le « visuel », il se peut que savoir l'humain se sépare (doive se séparer) de voir l'humain, et qu'il faille considérer Sartre comme le témoin et l'artisan lucide de cette déchirure. Car si le théâtre de Sartre nous démontre qu'il ne peut y avoir de personne sans personnage (Oreste, Goetz, Hugo, Jessica, Frantz sont des idéalités concrètes fixant le sens majeur d'un système de pensée, d'une vision du monde, d'un temps de l'histoire), ce théâtre — en raison même de la lucidité *héroïque* assignée par l'écrivain à la personne, et qui (contrairement à l'optique de Brecht) *dépasse l'histoire* —, laisse pressentir l'avènement de temps autres, que nous nommerons temps abstraits, soit que ce monde devienne ténèbres, soit qu'il continue à vivre sans avoir désormais besoin de figures, de fétiches.

Mais que le drame de Sartre représente une suture « vers » le néant ou « vers » le futur, nous soulignerons qu'il dément, dans toute sa courbe, la croyance, fondée à la légère sur le terme *persona*, selon laquelle la personne, le personnage, la figure d'un roman ou d'une œuvre théâtrale, impliquerait nécessairement la présence, l'usage d'un masque. La question du masque et la question du double sont au cœur de la présence, de la situation de Sartre dans un siècle, sa culture et ses mythes. Alors qu'Eugène O'Neill, Pirandello, Brecht, Genet et même Beckett présentent, par diverses voies, l'homme comme fatalement masqué, donc victime de l'écart entre paraître et être, condamné à subir la réalité du masque et la vérité de la peau, seul Jean-Paul Sartre refuse théâtralement, héroïquement, les deux épouvantails majeurs de notre époque : le « clivage du sujet » et l'antinomie entre « sujet de l'énonciation » et « sujet de l'énoncé ».

Au théâtre comme ailleurs, l'écrivain refuse en effet de dissocier la réalité du langage de la vérité de son sens. Le drame de l'homme, mais aussi sa possibilité de victoire, c'est que son langage et son apparition sont toujours vrais, irrémédiablement. L'homme devient

homme (c'est-à-dire, en substance, non religieux) à la seule condition de savoir que les mots qu'il prononce ne sont jamais de simples mots, et que son personnage (son être-ici devant autrui) ne peut avoir de doublure. La seule différence entre langage vrai et langage faux est celle qui sépare l'avoir du non-avoir. « Voilà *mon* palais » croit pouvoir dire Oreste, mais bientôt il devra reconnaître que ce ne sont là ni son palais ni sa porte, puisqu'il les *voit* pour la première fois. Au théâtre comme en philosophie, en peinture, en musique, Sartre récuse le structuralisme dans les deux traits qui auront fait sa valeur ou son clinquant durant une quinzaine d'années : d'une part la mise en indépendance (et/ou en spatialisation) du signifiant, d'autre part la mise en opposition d'une sémantique de la lettre et d'une sémantique (d'une sémanticité) de l'esprit.

Mais Sartre n'est pas réaliste. Le reflet lui est aussi étranger que le masque. Qu'il soit en effet lettre, parole, discours, le langage doit être conquis, c'est un enjeu (l'enjeu même du théâtre), et si, précisément, on considère dans une perspective structuraliste la succession des pièces de Sartre, il est difficile de ne pas voir que le sujet, la constante de ce théâtre, sa signifiance majeure, est la conquête d'un langage qui soit sien par un héros. Rappelons la fin des *Mains Sales,* où « récupérable » signifie artifice, et « non récupérable » authenticité. « Récupérable », Hugo serait à la fois membre et spectateur passif d'un appareil de Parti, dont le mot « récupérable » est le signe. En se voulant « non récupérable », en conquérant un simple mot, Hugo devient l'agent de sa vérité — d'une vérité de bâtard, d'un mortel compromis entre Soi et les Autres —, compromis d'acteur (Moi comme Moi devant l'Autre comme Autre) qui caractérise Oreste, Goetz, Garcin, Frantz. Si la tragédie se joue (Lukàcs) sous les yeux d'un Dieu indifférent, c'est à la lumière d'un langage dont il faut *forcer la différence* que se joue le théâtre de Sartre.

La personne, dans ce théâtre, est un mot, donc un sens. Contrairement, si l'on prend des œuvres-limites, à *La cantatrice chauve,* aux *Bâtisseurs d'empire,* à *La dernière bande* surtout, les figures des drames de Sartre passent outre à la correspondance bi-univoque dont se constitue le Signe pour tout ensemble exalter et dénoncer l'autre dichotomie dont il est marqué : le social, l'individuel, ou plutôt l'impersonnalité dépersonnalisante d'une part, la personnalisation de l'autre. Les personnages dominants de Sartre ont pour toile de fond un langage-machine, un appareil de discours dont soudain ils perçoivent les ratés, les failles, ce qui, on le sait, les perdra-sauvera : la vérité, ma vérité, c'est la réussite de ma parole en tant qu'échec ou impuissance de la leur. « Croyez-vous, dit Inès, qu'ils n'ont pas prévu vos paroles ? Et qu'il ne s'y cache pas des trappes que nous ne pouvons pas voir ? » Le discours, le *logos* qui formait l'enjeu du théâtre grec, quand il fallait qu'un Nous humain eût sa Parole, — ce discours le théâtre de Sartre en prend pour objet (pour en faire un sujet) la démonétisation, l'abstraction aliénante, la confiscation idéologique : le signifiant, c'est à la fois le Minotaure de Thésée et le vautour de Prométhée.

Sur un plan de départ, peut-on dire, Sartre s'accorde avec Proust ou Joyce : le langage tel que le parle la société, est une convention mécanique. Mais par Oreste, ou par Hugo, Sartre ne voudra pas « institutionnaliser la subjectivité » (Barthes) en affirmant, tels Léopold Bloom et Stephen Dedalus, que le seul langage vrai possible est un langage monologique secret, parlé malgré et contre le discours stéréotypé du social et de l'histoire : Sartre affirme au contraire la nécessité, pour un « héros » de se ré-approprier critiquement le langage de l'Autre et des Autres. Le théâtre de Sartre ne s'achève pas sur le « nihilisme total » des *Troyennes* (L. Goldmann, *Structures mentales et création culturelle) :* ce théâtre trouve sa fin véritable avec « *Altona* », où le langage échoue à être autre chose qu'un dérapage par rapport tant au langage commun qu'au langage du Moi, également impossibles, également dissociés. Romanesque ou théâtrale, la fiction de Sartre se continue en toute raison par *Critique de la raison dialectique* : là où Hegel voyait la réalisation de l'esprit à travers l'histoire, Sartre la voit à travers une expérience sociale, — essentiellement sociale, ce qui infirme en partie, comme l'a bien vu Goldmann *(op. cit.),* la dialectique de Marx.

Toutefois, ce qu'est pour Sartre la dialectique — c'est-à-dire la vie personnelle aux prises avec les institutions et le « pratico-inerte » (dualité qui, assumée, est la défense même

de la liberté) — seul le théâtre l'expose, le démontre, et l'on relèvera ici la profonde nature symbolique des coquilles d'huîtres de Frantz, en un espace scénique dont la lumière est absolument crue. Dans ses drames, Sartre laisse implicite la situation d'*adhérence* d'un individu à soi-même et à autrui, qui sans cesse affleure, au contraire, dans *La Nausée* et dans *Les Chemins.* Symbolique, le théâtre de Sartre n'est pas métaphorique. Sur scène, l'écrivain fait s'évaporer la thématique, l'essentialité même, du visqueux, du huîtreux qui domine les derniers chapitres de *L'Etre et le Néant.* Si l'homme, éthiquement, philosophiquement, est une passion inutile, il devient au théâtre (jusqu'au bord de l'abîme d' « *Altona* ») une passion utile en raison même de sa non-passivité, — de la lutte qu'il assume pour le Verbe et son Sens. « Mais faites-moi taire ! Qu'attendez-vous pour me faire taire ! » crie Sorbier *(Morts sans sépulture)* qui sait en effet que la torture seule le verra maître ou non de son langage.

Cette conquête du Verbe et de sa Vérité fait la solitude du théâtre de Sartre. A Lafcadio (et à Stravroguine) Sartre aura répondu qu'on peut certes tout faire, mais qu'on ne peut rien faire pour rien. Aux défenseurs du « sentiment tragique de la vie », Oreste aura répondu par une affirmation du statut essentiellement théâtral de l'individu. La condition humaine (l'obtention d'une « conscience », au sens donné au terme par Malraux) impose d' « asservir l'autre *regardant* en le faisant regardé » (B. Pruche, *L'homme de Sartre).* Condition dialectique, puisqu'il faut que l'homme combatte sans trêve ces deux rationalisations que sont, inverses et anologues, (dans le « pratico-inerte ») le bien et le mal. Oreste, Hugo, Goetz (« Crève donc, mon frère ! ») sont voués au bien-mal, — c'est leur découverte dramatique — et pourtant, sous cette totale lumière scénique, dans ces paroles aux arêtes vives qui, même pour dire l'amour, entaillent le Moi et l'Autre, le Bien existe, affleure selon un indéfectible projet. En reconnaissant que chacun d'eux est le bourreau des autres, les damnés de *Huis-clos* s'engagent dans le bien puisqu'ils ont découvert la condition, négative certes, de leur liberté. Ils deviennent des héros positifs au regard des miliciens tortionnaires de *Morts sans sépulture,* qui doivent chercher des motifs à leur cruauté, — qui sont en fait des irresponsables. Le magnétophone des « *Séquestrés* », où meurt un effort *vers le Sens,* s'oppose radicalement au magnétophone du non-sens de Samuel Beckett. D'un projet théâtral qui illustre à la lettre le célèbre propos « tout est attitude, sauf la liberté de prendre une attitude », il faut dire (en une époque où l'ambiguïté est systématiquement érigée en valeur) qu'il est ambivalent sans être jamais ambigu. Dans cette dramaturgie de la présence, les autres sont moins l'enfer qu'ils ne l'étaient chez Strindberg.

Mais cet homme scénique, voué à vivre et à mourir de répliques, se heurte (et avec lui la vision du monde de Sartre) à la notion même de miroir, c'est-à-dire à l'essence du théâtre moderne, du *Henri IV* de Pirandello à *Oh les beaux jours !* de Beckett, soit en effet que l'homme, l'individu, se perde dans la duplicité ou dans la multiplicité de ses images, soit qu'au contraire une glace sans tain ou un espace « mat » rendent impossibles écho ou reflet. Le théâtral saturé de sens, le « scénique-sémantique » instauré par Sartre (et dont l'écrivain a donné lui-même l'exemple en vendant un journal révolutionnaire dans la rue : pour Sartre on ne fait jamais semblant), ce théâtral (puisque aussi bien une œuvre de théâtre doit être fondamentalement jugée en fonction du théâtre et de son histoire) récuse dans une large mesure l'idée de théâtralité, si toutefois l'on entend par ce terme le théâtre du théâtre, ou dans le théâtre, l' « autre scène » sur la scène, où le personnage n'est plus seulement regardé, regardant, mais spectaculé et spectateur, spectacle en-soi et pour-soi, — condamné non plus, tels Oreste ou Goetz, à avoir afin d'être, à parler pour vivre ou pour mourir, mais à jouer, se jouer et être joué. « JE est un autre » n'est pas le problème, dit Pirandello fondateur du théâtre moderne : le problème est que JE doit *avoir* fatalement un autre.

Martyrs de devoir être comédiens, comédiens de leur martyre, se faisant d'eux-mêmes, pour « se défendre », ce que sont « les autres », Jean Genet et ses figures de théâtre ne cessent d'adhérer à ce problème de l'identité vers la *solution* duquel tendent au contraire les héros de Sartre. La fatalité des « *Mouches* » est libératrice aussi longtemps qu'il est permis au personnage de se choisir une figure, et de déclarer ce choix. La fatalité n'est vraiment fatale que par mutisme, — ou dans un miroir. Il n'y a plus de théâtre (de projection

des hommes sur un espace) mais seulement une « scène » quand les bonnes doivent jouer à la patronne, et que celle-ci n'a d'être, de personne, que dans son rôle de patronne. Et ceux qui n'acceptent pas la vie comme rituel n'ont qu'à périr, tel Roger *(Le Balcon)* qui se châtre afin de « mettre l'imaginaire en accord avec la réalité de la révolte vaincue » (Goldmann, *op. cit.)*

Par rupture, délibérée ou non, avec Pirandello et Genet, Jean-Paul Sartre s'est voué au problème du Sens. Sitôt que ses héros comprennent ce qu'agir et parler veulent dire, ils adoptent une forme, génératrice de sens, — prêts à en adopter une autre pour demeurer libres. Le personnage de Sartre est à soi-même son miroir, actuel et potentiel à la fois. Mais Genet, qui met en scène « des Nègres au balcon regardant des Nègres jouer des rôles de Blancs », s'attache à une problématique exclusive de la Forme, comme avant lui Pirandello, et presque en même temps que lui Gombrowicz. Ici l'univers est constitué de formes, de quêtes de formes qui puissent s'opposer, se *répondre,* sans que soit repérable un sujet, une référence susceptible de fonder ou justifier la qualité d'apparence de ce qui existe sur la scène.

Toute la différence entre cette théâtralité (il faudrait sans doute écrire : théâtralisme) et le théâtral se joue entre le « en quête d'auteur » de Pirandello et « sans sépulture » de Sartre. Car pour les personnages de Sartre tout se joue (ils le comprennent peu à peu) ici et maintenant ; ils sont ce qu'ils diront, feront, tandis que pour le Père de *Six personnages en quête d'auteur* « le drame est tout entier dans la conscience qu'a chacun de nous d'être « On » alors qu'il est « cent », qu'il est « mille »... et cela en gardant l'illusion de rester toujours le même ». D'où la nécessité d'avoir, *d'abord,* une apparence. « Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours « quelqu'un ».

La forme comme condition d'être (Pirandello), la forme comme résidu dérisoire, parodique de la personne (Gombrowicz), la forme comme ultime défense contre l'asservissement (Genet), ces trois modalités du « formel » sont récusées par Sartre parce qu'elles nient l'homme comme histoire et construction de soi. Le théâtre de Sartre (l'homme théâtral) semble se dresser contre cette malédiction de la théâtralité qu'annonce *Professor Unrat* (« *L'ange bleu* ») — où l'on voit un intellectuel se produire en clown parce que de l'intellectuel il n'avait que l'habit et la vanité — et avec laquelle Pirandello allait renouveler le théâtre : seule la lettre permet quelque esprit, seul le miroir permet d'être à l'objet.

Cependant l'itinéraire de Genet aura montré tant la valeur que les limites du « théâtralisme », car dès *Haute surveillance* ce ne sont pas des individualités, des singularités qui par le miroir aspirent à être, mais des individus sociaux cherchant à prendre au mot une société fausse dont les ultimes paroles s'étoufferont dans le sable avec la bouche et le miroir de poche de l'héroïne d'*Oh les beaux jours !* Aussi bien la leçon de Sartre dramaturge vient-elle moins contredire que résumer celle de Genet : le théâtre n'a pas de double, il est là, — il n'existe jamais qu'une scène, celle du *dasein.* Mais cette « réunion » du théâtre dans le théâtre qu'opère Sartre (si l'on se réfère aux « divisions » de Pirandello) n'est possible que grâce à la mise en scène d'intellectuels, donc de bâtards, qui « savent » tout en étant « opprimés ». Depuis Wozzeck, le héros dramatique est un héros du savoir privé du pouvoir.

Ici, enfin, sera relevé le parallélisme inversé des « *Séquestrés* » et des *Paravents,* car dans son dernier drame, tenu pour « humain » et « désespéré », Sartre fait intervenir le théâtre au théâtre (les *flash-back* scéniques), tandis que dans son drame le plus politiquement significatif Jean Genet délaissera, ou presque ce scénique du scénique qui faisait la valeur des *Nègres.*

Faut-il penser que l'artifice est d'autant plus évident et nécessaire que le monde a moins de valeur, de présence humaines, — que l'esthétique devient en quelque sorte fatale lorsque le monde n'a plus de langage cohérent ? Quand bien même il en serait ainsi, l'art est l'art, le théâtre se définit par le seul théâtre, et à cette réalité Sartre s'est mesuré en instaurant, éthiquement et formellement, l'homme scénique.

Michel ZERAFFA

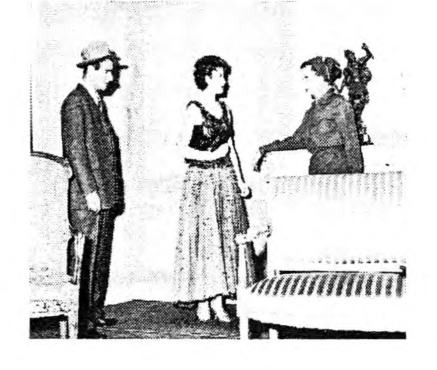
Huis clos 1944

1946 : Théâtre de la Potinière.
Avec Michel Vitold, Tania Balachova et Michèle Alfa.



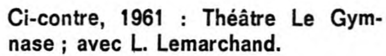


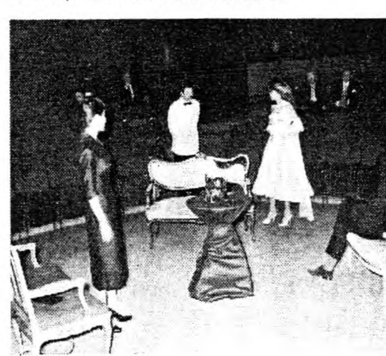
1953 : Comédie Caumartin ; avec Gaby Sylvia.



1955 : Théâtre en Rond.
Avec Evelyne Rey, Judith Magre et Michel Vitold.

Ci-contre, 1961 : Théâtre Le Gymnase ; avec L. Lemarchand.







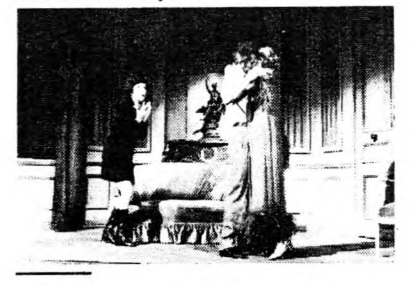




Ci-dessous, 1965 : Théâtre Gramont, avec Christiane Lenier et Danièle Lebrun.



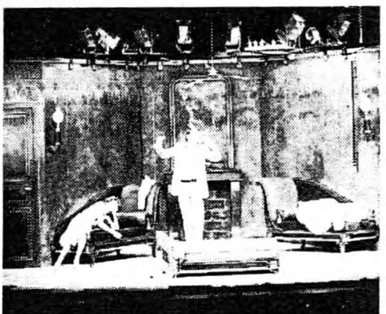
1967 : Tournée Herbert-Karsenty. Avec Jacqueline Danno, Daniel Gelin et Fabienne Djanaieff.

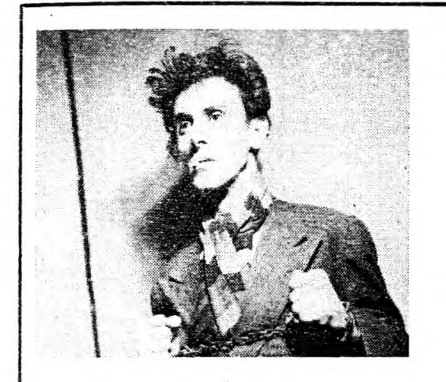


1973 : Herbert-Kassenty, avec Marie-France Mignal et France Delahalle.



1977 : Théâtre actuel et Théâtre populaire de Reims, avec Robert Hossein.



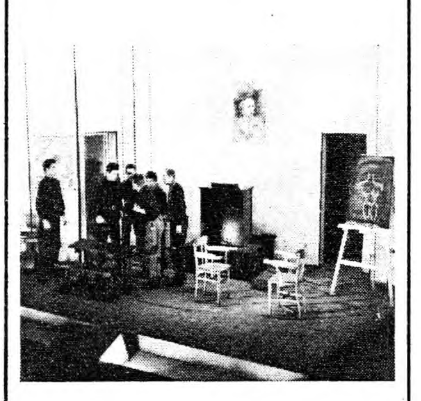


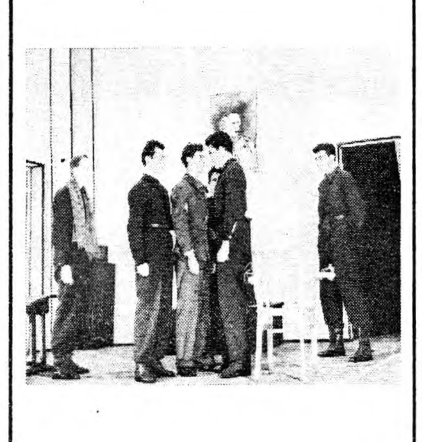
Morts sans sépulture 1946

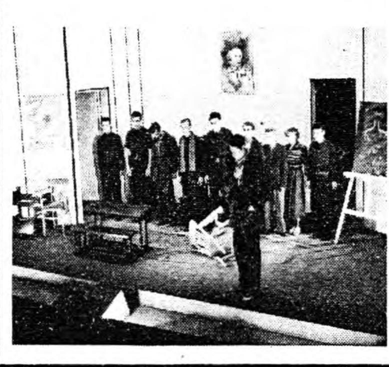
Mise en scène Michel Vitold ; décors d'André Masson. Théâtre Antoine.

Avec Michel Vitold et François Vibert, Alain Cuny et Marie Olivier.







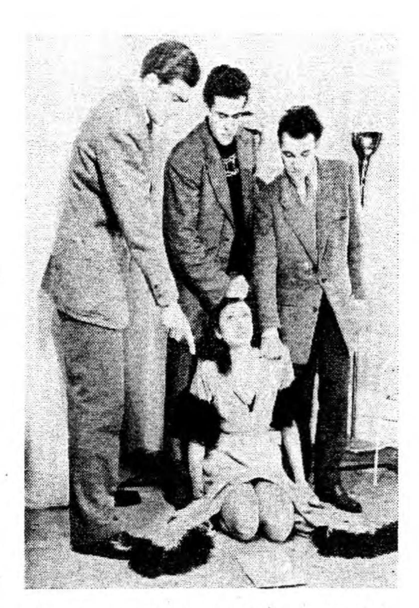


La Putain respectueuse 1946

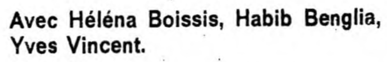








Mise en scène de Michel Vitold ; décors d'André Masson. Théâtre Antoine.



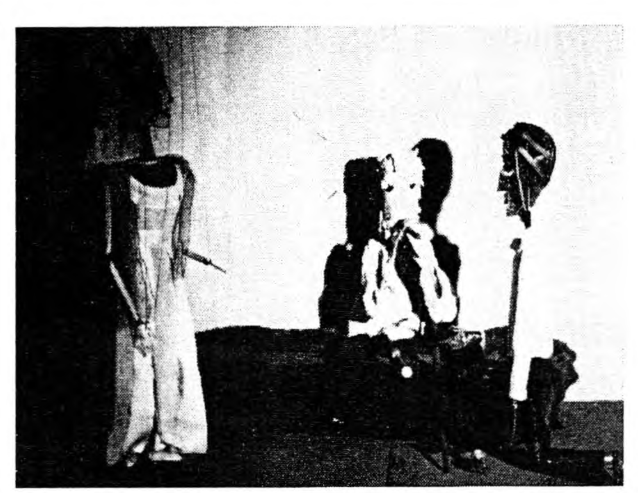
Avec Héléna Boissis, Habib Benglia, Yves Vincent.



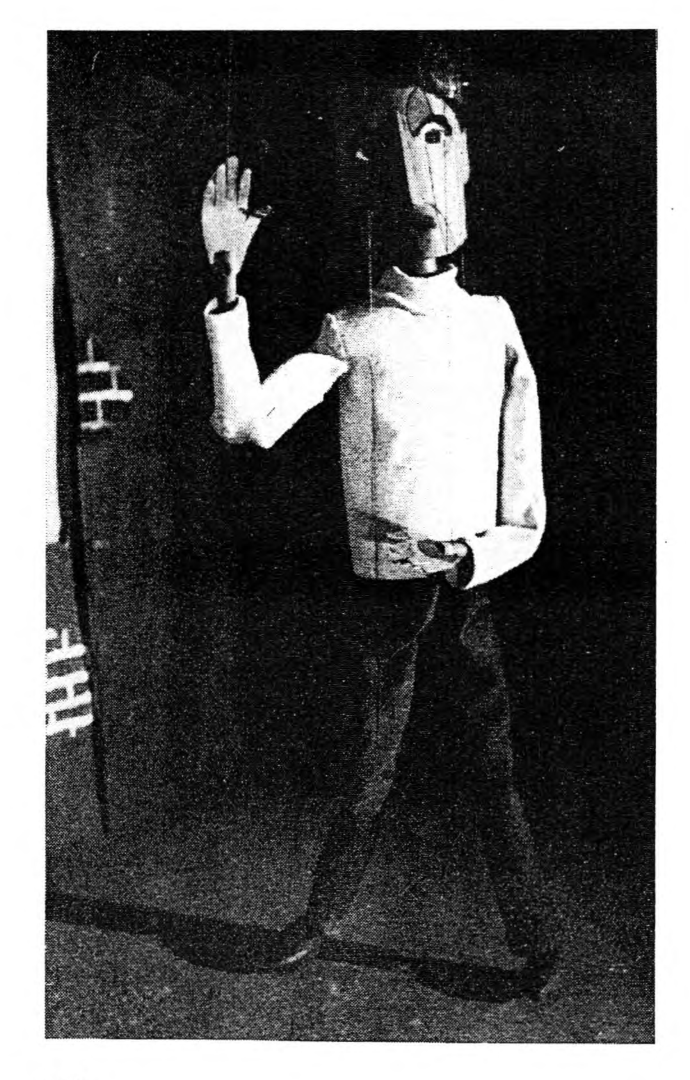
Les Jeux sont faits

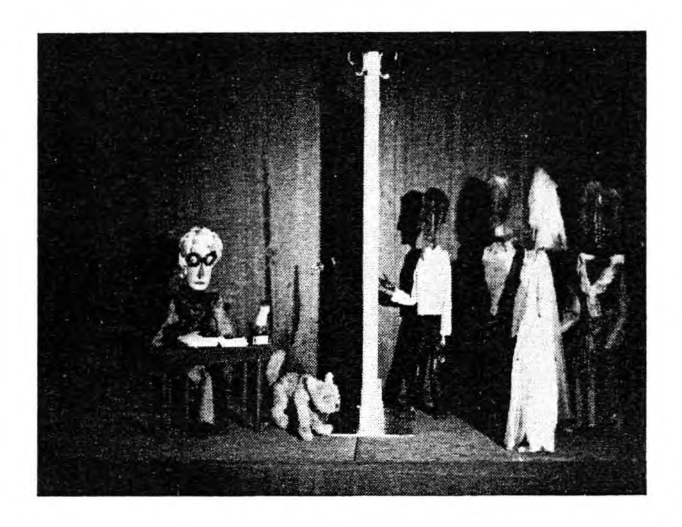
scénario - 1947

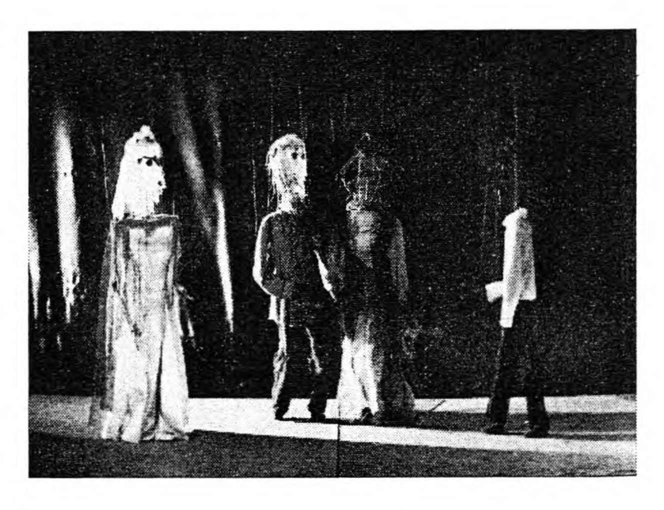




Adaptation allemande 1969 : Spectacle de marionnettes de Heinrich Amersdorffer.







Robert WILCOCKS

Thomas l'obscur

Réflexions sur la praxis d'un personnage

Le Diable et le Bon Dieu est une pièce manquée. Je veux dire par cela qu'elle n'a pas de *fin :* le dénouement — « Il y a cette guerre à faire et je la ferai » — s'achève ailleurs que sur la scène. Pour le spectateur, ou le lecteur, qui connaît l'histoire de la Réforme et celle de notre temps, ce manque constitue un élément terrible. La tragédie, grâce à ce texte ouvert, n'est plus une forme esthétique parmi d'autres où la bonne conscience se donne le luxe d'un frisson à l'Aristote ; elle est, tout au contraire, une angoisse vécue en pleine connaissance de cause. Le désastre qui s'annonce au dernier tableau (voir, par exemple, la réplique capitale, mais souvent négligée, de Hilda « Dans un an, voyons, nous serons tous morts »[1]) est aussi le nôtre dans la mesure où nous confondons une aventure personnelle vécue sériellement au jour le jour avec une *histoire* socio-politique qui nous dépasse mais dont le dépassement dépassé est le but de toute entreprise de liberté : « Seul un neutre, indifférent à l'enjeu et peut-être à tous les enjeux, peut apprécier en esthète la grandeur d'un beau désastre »[2]. Et la bataille de Frankenhausen, « cette guerre à faire » fut un beau désastre.

« Le souci de Sartre était donc, dit Jacques Debouzy lors de la mise en scène du Schauspielhaus de Bochum, de dépersonnifier le héros (au sens traditionnel du mot), de montrer sa venue à l'être par l'identification du choix libre à une situation historique déterminée. »[3] Disons plutôt que cela était *un* des soucis de Sartre. Car l'évolution de Goetz n'aurait pas de sens sans la présence sur la scène de personnages secondaires qui, par leur compréhension de, et leur engagement dans, une situation-crise, offrent au public certains aspects des attitudes possibles devant un système politique

1. Le Diable et le Bon Dieu, **Paris : Gallimard (éd. Folio), 1974, p. 248. La pagination de toute autre citation de la pièce renvoie à cette édition.**
2. Saint Genet, Comédien et Martyr, **Gallimard, 1952, p. 182.**
3. **Jacques Debouzy,** « Le Diable et le Bon Dieu, **de Jean-Paul Sartre, mise en scène de Hans Schalla, avec le Schauspielhaus de Bochum »,** Théâtre populaire, **n° 19, juillet 1956, pp. 75-77.**

Renate PETERS

Bariona entre Brecht et Sartre

J'entendis l'Autodidacte qui disait : — Tous les dimanches, j'allais à la messe. Monsieur, je n'ai jamais été croyant. Mais ne pourrait-on pas dire que le vrai mystère de la messe, c'est la communion entre les hommes ! —

Il y a chez certains dramaturges modernes le désir de rétablir un théâtre qui retrouverait sa fonction sacrée et liquiderait alors, pour parler avec le Sartre de **La Critique de la raison dialectique,** le sériel au profit de la communauté. Avec **Bariona**[1] et grâce aux circonstances particulières de sa représentation, Sartre nous dit avoir réalisé ce « phénomène collectif et religieux »[2] qui aurait constitué, dans l'irréel, un groupe authentique. Une communion collective serait seule possible selon

1. **J.-P. Sartre,** Bariona, **dans Contat/Rybalka :** Les Ecrits de Sartre, **Gallimard, 1970.**
2. **J.-P. Sartre, « Forger des mythes », dans** Un Théâtre de situations, **Gallimard, 1973, p. 62.**

Jean Genet qui se réfère explicitement à la pièce **Bariona,** s'il s'agissait d'« un théâtre clandestin, où l'on viendrait en secret, la nuit et masqué, un théâtre dans les catacombes »[3]. Ainsi les acteurs et spectateurs prisonniers se seraient considérés comme des conspirateurs rebelles dans une entreprise clandestine. La situation dans laquelle **Bariona** fut représenté en 1940 dans un camp de prisonniers dans l'Allemagne nazie a certainement réclamé une clandestinité par la nécessité de masquer l'intention politique du sujet pour le faire passer par la censure allemande. Il n'y a pas de doute que ce besoin de clandestinité a contribué à un approfondissement du lien entre les spectateurs. « Il suffirait, de nouveau selon Genet, de découvrir — ou de créer — l'Ennemi commun, puis la Patrie à préserver ou à retrouver »[4], afin de parvenir à cette communion sacrée. Sans avoir même besoin de clandestinité, l'invention d'un ennemi réel ou fantôme anéantit dans une émotion collective l'élément dispersif, destructeur du groupe. Dans la pièce de Sartre l'ensemble collectif s'est donc constitué par l'évocation d'une part de l'Allemagne nazie représentée sous le masque du colon romain avec l'ambassadeur du Reich à Paris Abetz sous les traits un peu ridicules de Lélius qui s'engage dans une dialectique maître-esclave avec Lévy-Laval. Il s'est constitué, d'autre part, par l'évocation de la France occupée, exploitée et divisée sous le camouflage de la Palestine à l'époque de la naissance du Christ.

Par l'appel à un ennemi commun par rapport à ce qu'on aime en commun, le théâtre s'appuie sur des forces émotives présentes dans le public. Il prend le caractère d'une cérémonie sacrée lorsque, comme dans l'Eglise, il arrive à communiquer par envoûtement en se servant de tous les moyens magiques à sa disposition. Il enchaine la conscience par l'irréel et sur l'anéantissement du particulier. Par la participation

3. **Jean Genet, « A Pauvert »,** Obliques, **n° 2, p. 4.**
4. **Idem.**

répressif. Le plus important de ces personnages est Nasty dont le modèle est Thomas Münzer, tel, du moins, que l'on le trouve dans les pages de Zimmermann ou d'Engels.

Sans être philosophe, Nasty est à la fois théoricien et activiste ; issu d'une classe opprimée — « prophète de la boulange » selon l'expression de Goetz — il est le *militant* dont les actions et les pensées donnent une cohérence politique aux découvertes métaphysiques de l'*aventurier* Goetz. S'il a réussi à convertir « ce fanfaron de vice », il sait, pourtant (et, exception faite pour Hilda, il est le seul à le savoir), que l'échec de la révolution s'inscrit dans les conditions mêmes de la lutte qu'il mène. Plus poétique et prince, il eût dit comme Hamlet « The Time is out of joint : — O cursed spite, That ever I was born to set it right ! » Etant révolutionnaire qui lutte en effet contre les princes et leur complice, la bourgeoisie naissante, il dit dans un de ses rares moments de défaillance :

> Je ne suis pas un faux prophète, mais un homme que le Seigneur a trompé... Oui, mon Dieu, vous m'avez trompé, car vous m'avez laissé croire que j'étais votre élu ; mais comment vous reprocherais-je de mentir à vos créatures et comment douterais-je de votre amour, moi qui aime mes frères comme je les aime et qui leur mens comme je leur mens ? (*F.*, p. 244.)

Discours singulier dans la bouche d'un militant. Que l'on se rappelle la définition du militant dans *Portrait de l'aventurier* ; « il se connaît comme un membre de la classe et du Parti qui font l'histoire, il sait qu'il est défini par des tâches précises et par un grand espoir »[4]. C'est que les attitudes et les actions révolutionnaires de Nasty se circonscrivent dans les limites du christianisme de la Réforme. Comme Sartre l'explique à Marcel Péju « pour respecter les conditions particulières du XVIe siècle, tous les personnages se meuvent dans une atmosphère religieuse... Nasty, lui, serait le révolutionnaire. Mais parce qu'il vit au XVIe siècle, il a une dimension religieuse »[5].

Malgré ces précautions, Sartre s'est vu accuser d'avoir créé dans le personnage de Nasty une confusion anhistorique. Pour Elsa Triolet, par exemple, Sartre a présenté un faux problème — celui d'un chef prolétaire du XXe siècle qui s'est égaré dans le XVIe siècle[6]. C'est pour cela qu'elle a vu en Nasty le personnage le plus faible de la pièce. C'est faux. Nasty est le personnage le plus vrai et, dans un sens profond, le plus actuel de la pièce. Et cela sans anachronisme. Voilà, par contre, toute la force de cette tragédie marxiste à texte ouvert. Ce moment de défaillance où Nasty exprime sa déception devant la démagogie de Karl qui risque de saborder une révolution mûrement préparée au nom d'une révolte prématurée, c'est tout le sujet de l'analyse que fait Friedrich Engels de l'échec historique de Thomas Münzer dans *la Guerre des Paysans.* Citons le passage où Engels exprime la contradiction nécessaire vécue par Münzer dans ces premiers mois de 1525 :

> Le pire qui puisse arriver à un chef d'un parti radical est d'être obligé à s'emparer du pouvoir gouvernemental dans une période où le mouvement n'est pas encore mûr pour la domination de la classe qu'il représente... Ce qu'il *peut* faire contredit toutes ses actions antérieures, tous ses principes, ainsi que les intérêts immédiats de son parti ; et ce qu'il *devrait* faire ne peut pas se faire... Münzer, lui-même, semble avoir reconnu l'abîme entre ses théories et les réalités autour de lui, abîme qu'il a dû ressentir d'autant plus vivement que ses prises de position visionnaires se dénaturaient dans les miroirs déformants des esprits lourdauds de la masse de ses suivants... Le style qu'il a dû adopter reflète le niveau du public qu'il devait influencer[7].

Münzer a été amené à un conflit armé ouvert (qui s'achève avec la bataille de Frankenhausen le 15 mai 1525 quand les princes imposent à ses troupes mal-équipées une défaite qui est un véritable massacre) par l'impétuosité de son allié Heinrich Pfeiffer (qui, comme le Karl de la pièce, fut autrefois valet d'un seigneur). Ce qui ne veut pas dire que Münzer ne prônait pas le bouleversement violent des structures sociales ; il le

4. In Situations, VI, **Gallimard, 1964, p. 9.**
5. Samedi-Soir, **2-8 juin 1951. Voir Contat et Rybalka, p. 237.**
6. **Elsa Triolet, « Le grand jeu »,** Les Lettres françaises, **14 juin 1951.**
7. The Peasant War in Germany, **Moscou : Foreign Languages Publishing House, 1956. Voir pp. 138, 139, 140-141 de cette édition. La version française n'étant pas disponible, cette traduction est la nôtre.**

prônait à long terme, tout comme Nasty qui dit « Il faut d'abord passer par le chas d'un aiguille et supporter sept années de malheur et puis le règne de Dieu commencera sur la terre » (*F.*, p. 25). Mais cette patience est stratégique ; on se souvient de l'explication offerte à Goetz :

Dans sept ans nous serons prêts à commencer la guerre sainte. Pas avant. Si tu jettes aujourd'hui les paysans dans la bagarre, je ne leur donne pas huit jours pour se faire massacrer. Ce que tu auras détruit en une semaine, il faudra plus d'un demi-siècle pour le reconstruire (*F.*, p. 123).

Il importe de souligner le déplacement, chez Münzer et chez Nasty, du royaume de Dieu. L'au-delà devient un ici-bas. La réforme de Luther visait la théologie romaine ; celle de Münzer visait les conséquences socio-politiques de cette première réforme de l'Eglise. Devant les deux princes de Saxe, Münzer proclama :

Le Seigneur jettera enfin sa barre de fer parmi les vieux pots de terre. En disant cela, je serai rebelle. Eh ! oui, je suis révolutionnaire, je renverserai la société de fond en comble. Jésus n'était-il pas révolutionnaire ? [8]

Dans un pamphlet intitulé *la Fausse Foi découverte*, Münzer interprète le Saint-Esprit comme étant la capacité humaine de raisonner : il en tire les conclusions religieuses et politiques que l'on sait. Pour le Münzer décrit dans les pages de *la Guerre des Paysans :*

Le Ciel n'a donc rien à voir avec un autre monde, il est réalisable dans cette vie et c'est la tâche des croyants que d'établir ce Ciel, ce Règne de Dieu, ici sur terre... La doctrine politique de Münzer suit de très près ses conceptions religieuses révolutionnaires... De même que sa philosophie religieuse rase l'athéisme, de même son programme politique n'est pas loin du communisme... Par le Règne de Dieu, Münzer entend une société sans classes, sans propriété privée, avec une autorité d'Etat indépendante des membres de cette société. Toutes les autorités déjà existantes doivent être renversées si elles refusent de se soumettre et d'adhérer à la révolution ; tout travail et toute propriété doivent être partagés en commun, et l'égalité complète introduite [9].

On a souvent accusé Engels d'avoir voulu faire de Münzer un proto-communiste qui prônait la lutte des classes et la liberté humaine tout en se servant d'un signifiant chrétien pour se faire comprendre de ses contemporains. Cela est vrai dans une certaine mesure, mais Münzer lui-même dans un écrit politique, *Comme l'on gouverne et comme l'on doit gouverner*, réclame premièrement la mise à mort des nobles intransigeants (comme Nasty), deuxièmement la liberté du peuple, et, seulement à la fin, le christianisme :

Tous les seigneurs qui dictent des ordres par leur bon plaisir... sont des brigands, des ennemis du peuple qu'il faut étrangler le plus tôt possible... N'écoutez jamais la voix de ces hommes qui vous prouvent de par l'Evangile que vous avez le droit d'être libres, en finissant par vous exhorter à courber la tête sous l'esclavage... Un peuple qui n'est pas libre n'est pas chrétien ! Un peuple qui n'est pas libre n'est pas digne de l'être ! Soyons d'abord libres, puis nous serons chrétiens pour vivre selon la loi de Dieu [10].

On n'a qu'à faire un recensement des discours de Nasty pour voir à quel point il ressemble à Thomas Münzer. Le conflit qui le sépare de Heinrich — « Tu es pour nous quand on nous assassine, contre nous quand nous osons nous défendre « (*F.*, p. 35) — se trouve déjà dans la polémique de Münzer, ainsi que la praxis de la violence. Pensons à cette première scène où Nasty incite la foule à l'assassinat de l'évêque :

Comme vous êtes patients, mes frères ! Ils sont tous de mèche : l'Evêque, le Conseil, les riches ; ils veulent rendre la ville parce que vous leur faites peur. Et qui paiera pour tous s'ils la rendent ? Vous ! Toujours vous ! Allons, levez-vous, mes frères, il faut tuer pour gagner le Ciel (*F.*, p. 33).

Et ceci, ne l'oublions pas, au nom d'un ciel réalisable sur terre ; voilà pourquoi Nasty refuse à la fois l'église romaine et celle de la réforme.

8. Cité par Alexandre Weill dans un livre curieux (inspiré comme celui d'Engels par le travail de l'historien allemand Zimmermann), La Guerre des Paysans, **Paris : Librairie d'Amyot, 1847. Voir pp. 90-91.**

9. Engels, op. cit, **pp. 71-72. Notre traduction.**

10. Weill, op. cit., **pp. 100-102.**

universelle au sacré, devenue impersonnelle, la conscience se perd dans l'universalité de toutes les consciences et devient conscience universelle qui recrée la fiction en y collaborant pour faire exister la magie sur la scène et en faisant disparaitre la réalité.

Si Sartre, dans **Bariona,** a réalisé ce « phénomène collectif et religieux » avec toutes les implications d'une cérémonie sacrée, sa pièce serait aux antipodes du concept de Brecht :

« An der Herstellung (eines) Kollektivums ist die nichtaristotelische Dramatik (...) nicht interessiert. Sie spaltet ihr Publikum [5]. »

Auteur dramatique engagé, Brecht a puisé ses thèmes, comme Sartre à cette époque, dans le fascisme allemand. Lui aussi découvre l'Ennemi commun, Hitler, Goebbels, Göring, Röhm sous le masque des gangsters dans **Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui,** dans les S.S. et S.A. de la pièce **Furcht und Elend des Dritten Reiches** qui s'appuient sur une complicité universelle, et dans le personnage Ibera de la pièce **Die Rundköpfe und die Spitzköpfe** qui masque les conflits socio-économiques sous un mensonge raciste meurtrier soutenu par le peuple.

Comme le théâtre de Sartre celui de Brecht est politique et reflète la dialectique historique, qui est exploitation, conflit et aliénation ; mais le théâtre épique veut une aliénation esthétique **(Verfremdung)** dans le but de dénoncer l'aliénation socio-politique. Le public comme ensemble cohérent qui, devenu « cire dans les mains du magicien » **(Wachs in den Händen des Magiers)** [6], se perd dans une émotion collective, voilà, selon Brecht, l'exigence du théâtre bourgeois et fasciste. Ce théâtre, à son propre avantage, voile les conflits qui déchirent la société invitant à l'identification du public avec l'idéologie spon-

5. **B. Brecht,** Schriften zum Theater, **Frankfurt : Suhrkamp, 1971, p. 59.**

6. Ibid., **p. 23.**

tanée au lieu de faire appel à sa faculté critique comme le moment négatif du dépassement de l'idéologie établie bourgeoise. Il lui faut alors une distance. Cette distance, soit par une nouvelle technique — des affiches, des projections, une musique « non-culinaire », des gestes et des masques qui démasquent le caractère irréel du théâtre — soit par le choix du sujet — ici, dans **Lukullus** un tribunal des morts qui, dans une atmosphère macabre de rite sacré, juge les trépassés, là dans **Die Massnahme** le tribunal de l'Histoire dans lequel des fonctionnaires communistes défendent le meurtre de leur camarade et engagent le spectateur à peser le pour et le contre — cette distance selon Sartre vise l'extériorité pure dans la représentation du processus historique. Vu uniquement du dehors, l'ensemble représenté tomberait en fin de compte dans un objectivisme rigoureux. Le spectateur dans le théâtre de Brecht ne se voit pas comme sujet mais comme objet [7]. Le procès que Brecht intente, dans **Die Massnahme,** à la subjectivité dans un système objectiviste, c'est celui qu'il intente, dans ses écrits théoriques sur le théâtre, à l'individualisme bourgeois. Le matérialisme dialectique stalinien entre dans sa conception dramatique. En fin de compte Brecht reste étranger au soi-disant unanimisme collectif et religieux de Sartre et Sartre est critique de cette « société-objet » [8] que le théâtre de Brecht voudrait réaliser.

Sartre considère **Bariona** comme la seule pièce qui ait effectué l'unité quasi mystique du public devant l'irréel. On peut lui attribuer pourtant un côté brechtien qui détruit partiellement cette notion de « phénomène collectif et religieux ». Dans une première perspective **Bariona** est un mystère dans lequel Dieu, jusqu'à son incarnation, figure

7. Ibid., p. 29 : ... da er (der Zuschauer) seine Wünsche nicht nur ausgeführt, sondern auch kritisiert sieht (er sieht sich nicht als Subjekt, sondern als Objekt), ist er prinzipiell-imstande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen.

8. Sartre, « Théâtre épique et théâtre dramatique », dans op. cit., p. 150.

Il lui en faut une qui s'identifie *sur tous les plans* avec ce que l'on peut appeler le *commune*-isme : « Je ne connais qu'une Eglise, dit-il à Heinrich, c'est la société des hommes » (*F.*, p. 36).

Dès le premier tableau on le voit aux prises avec cette révolution en train de se faire à un moment historique où, précisément, elle ne peut pas se faire [11]. En sa qualité de chef, il ment sciemment à ses camarades. C'est une première stratégie nécessaire car ses disciples, comme ceux de Münzer, ne sont pas, ne *peuvent* pas être à la hauteur de la tâche : décrire la défaite de Conrad comme « un signe que Dieu me fait » s'appelle de nos jours faire de la propagande — c'est-à-dire mentir pour encourager le groupe à vaincre son désespoir et, partant (si la technique réussit), à faire du mensonge une vérité *post hoc.* L'on peut dire, par exemple, que la seule différence entre les discours de Churchill et ceux de Goebbels c'est que les uns sont devenus vrais, grâce à la victoire, et que les autres sont devenus faux. Que tout le monde se sert de cet astuce, Sartre l'a déjà indiqué dans la petite phrase méchante du banquier : « Eh bien, passe pour Conrad. C'est sûrement l'agresseur puisqu'il est battu ».

Dans cette solitude stratégique, Nasty inaugure une deuxième stratégie, celle de l'aliénation des bourgeois de leur Eglise : « Il faut compromettre les bourgeois de façon qu'ils craignent pour leur tête... par un massacre » (*F.*, p. 19). L'évêque assassiné sur ses ordres, il essaie de détourner Goetz, non, comme Heinrich, pour empêcher le massacre des curés enfermés, mais pour consolider les bases militaires d'une politique qui, vu les structures d'une société plus ou moins féodale, ne peut être que militante au sens strict. Mais, pour que la révolution ne s'altère en simple révolte, il lui faut, dans un troisième mouvement, réduire l'efficacité de Karl.

Son différend avec Karl est tactique et non politique ni moral. Le problème des fins et des moyens est envisagé par Nasty (comme peut-être par Münzer lui-même) dans une perspective toute sartrienne. Je pense à cet argument du *Saint Genet :*

> Le « problème » moral naît de ce que la Morale est *pour nous* tout en même temps inévitable et impossible. L'action doit se donner ses normes éthiques dans ce climat d'indépassable impossibilité. C'est dans cette perspective, par exemple, qu'il faudrait envisager le problème de la violence ou celui du rapport de la fin et des moyens. Pour une conscience qui vivrait ce déchirement et qui se trouverait en même temps contrainte de vouloir et de décider, toutes les belles révoltes, tous les cris de refus, toutes les indignations vertueuses paraîtraient une rhétorique périmée (*Saint Genet*, note, p. 177).

Nasty est bien la dramatisation de cette conscience, alors que Heinrich et Goetz (du moins jusqu'à la dernière scène) représentent cette rhétorique périmée.

Si, au onzième tableau, Nasty déclare à Karl « Moi, je ne voulais pas cette guerre » (*F.*, p. 244), il ne faudrait pas y discerner une fausse tendresse. Il s'agit, au contraire, de la lucidité se saisissant dans un mouvement de déchirement qui sera dépassé par la décision d'accepter l'alliance de Goetz. Mais Nasty reconnaît que ce dépassement ne peut être *totalisant* dans la mesure où, comme écrivait Engels à Marx « Les hommes font leur histoire eux-mêmes mais dans un milieu donné qui les conditionne » [12]. Analysant le sens de cette contradiction, Sartre écrit dans un passage de la *Critique de la raison dialectique* qui vaut bien une citation *in extenso :*

> ... après avoir insisté sur le courage, la passion des paysans allemands, sur la justesse de leurs revendications, sur le génie de certains chefs (en particulier de Münzer)... Engels conclut : « A la guerre des Paysans, seuls les princes pouvaient gagner quelque chose : donc ce fut son résultat... » Qu'est-ce donc qui a *volé* la *praxis* des révoltés ? Simplement leur séparation qui avait pour origine une condition historique déterminée : le morcellement

11. A ceux qui m'objecteraient que cette révolution-là ne pourrait avoir lieu à aucun autre moment de l'histoire, je dirais : précisément ! Mais cela ne veut pas dire qu'il fallait ne pas la tenter ; cela reviendrait à une trahison de pessimiste, alors que s'il y a trahison, c'est une trahison d'optimiste. Comme dit Sartre quelque part « il faut parier pour l'avenir », et, à moins d'être un Proust, c'est une perte de temps que de parier pour le passé.

12. Cité par Sartre dans Critique de la raison dialectique, **Gallimard, 1967, p. 60.**

de l'Allemagne. L'existence de mouvements provinciaux nombreux qui n'arrivaient pas à s'unifier — et dont chacun, *autre* que les autres, agissait autrement — suffit à déposséder chaque groupe du sens réel de son entreprise... Ainsi l'homme fait l'Histoire : cela veut dire qu'il s'y objective et s'y aliène ; en ce sens l'Histoire, qui est l'œuvre propre de *toute* l'activité de *tous* les hommes, leur apparaît comme une force étrangère dans la mesure exacte où ils ne reconnaissent pas le sens de leur entreprise (même localement réussie) dans le résultat total et objectif : en faisant la paix séparée, les paysans d'une certaine province ont gagné *pour ce qui est d'eux ;* mais ils ont affaibli leur classe et sa défaite se retournera contre eux lorsque les propriétaires fonciers, sûrs de leur force, renieront leurs engagements. (*Critique*, pp. 61-62)

Cette dernière phrase, soit dit en passant, reprend les arguments de Nasty et de Karl contre la charité aveugle de Goetz.

J'ai parlé de *texte ouvert* et de *tragédie marxiste* : je voudrais, en guise de conclusion, m'expliquer sur la portée de ces deux phrases. Dans un entretien avec Christine de Rivoyre, Sartre nous met en garde contre une interprétation simpliste de son allégorie : « ma pièce n'est pas symbolique... Elle n'est pas historique non plus. Les personnages qu'elle met en scène sont bien datés, mais je les ai tous inventés »[13]. L'intrigue de la pièce est donc une construction imaginaire à partir de certaines données historiques et non la re-constitution dramatique d'événements concrets (comme c'est le cas, par exemple, dans *le Cuirassé Potemkine*, ou *la Bataille d'Alger*). Son théâtre, que Sartre qualifie, ailleurs, de « réalisme critique »[14], est ce que j'appellerais une poésis de la praxis. *Le Diable et le Bon Dieu* refuse la solution de la tragédie classique. Si l'on n'assiste pas au massacre de Frankenhausen ni à l'exécution de Nasty que le texte implique, cela ne veut pas dire que Sartre ait choisi la voie de la pudeur esthétique : je songe à cette réplique de Bobo dans *les Nègres* « Tragédie grecque et pudique, ma chère : le geste définitif s'achève dans la coulisse ». En fait, il n'y a pas de geste définitif puisque tout geste, ou tout acte, s'inscrit dans une continuité (aussi ambiguë soit-elle) de l'histoire. On nous épargne le simulacre théâtral d'une tête tranchée. Le dégoût ou l'horreur inspirés par ce jeu suit de trop près les règles de la catharsis antique. On sortirait de la salle vidé, édifié, purgé, pour rentrer dans la vie sociale plus sage, plus apprivoisé que jamais. Autrement dit, un texte clos reflète le désir de l'écrivain de maintenir un système clos où toute interrogation, toute révolution, se constituent sur le plan de l'imaginaire.

Or, le souci profond de Sartre est de constituer un texte ouvert où la praxis se découvre à la fois sur la scène et dans la salle. Rappelons une des questions que Sartre nous pose vers la fin de la *Critique :* « Comment concevoir l'intelligibilité d'une praxis hypothéquée par une constitution passive ? » (p. 745). Et sa réponse : « il faut répondre comme Diogène, en marchant. Ou plutôt en rappelant que nous luttons sans cesse avec *notre* classe ou contre elle et que l'intelligibilité de la lutte est une caractéristique indispensable à l'action des combattants » (p. 745). En d'autres termes, en ce qui concerne le théâtre, il faut refuser la passivité esthétique pour que l'intrigue *dépasse* la rampe, pour que le texte devienne prétexte. La pièce est une tragédie dans la mesure où il n'y a pas d'issue. Elle est marxiste dans la mesure où elle révèle et déchiffre la nécessité historique de cette lutte vouée à un échec. Derrière Nasty on aperçoit Münzer et les courageuses contradictions dont parle Engels ; à travers Nasty-Münzer on voit une présentation des contradictions actuelles qui sont les nôtres. C'est pour cela qu'Engels a entrepris d'écrire *la Guerre des Paysans* et Sartre *le Diable et le Bon Dieu.* Car il y aura toujours cette guerre à faire. A nous de comprendre qu'elle existe, que nous y participons, tant bien que mal. A nous, aussi, de nous demander de quel côté nous nous trouvons.

Robert WILCOCKS

---

13. Exception faite pour Johann Tetzel (Acte II, 5e tableau, scène II) qui vendait ses indulgences en 1517 et qui, en tout cas, est mort en 1519 alors que la pièce traite des événements de l'année 1524-1525, cette observation de Sartre est rigoureusement exacte.

14. Cité par Michel Contat dans Explication des Séquestrés d'Altona, **Paris : Minard (A.L.M., n° 89), 1968, p. 69.**

comme le directeur invisible du grand théâtre humain ; dans l'autre il dévoile les contradictions sociales qui déchirent une société sous le joug d'un maître-colon. Et finalement il y a une perspective philosophique. L'ensemble constitue une pièce proprement dialectique qui, au lieu d'hypnotiser le public, en réclame une attention constante et, outre le pur divertissement, un effort intellectuel pour qu'il suive la dialectique représentée. Pour parler avec Brecht : « Die ständige Entwicklung entfremdet uns das Verhalten der vòr uns Geborenen »[9].

L'univers sacré représenté dans **Bariona** — Sartre semble s'inspirer des premiers écrits théologiques de Hegel — est un lieu de séparation qui juxtapose des hommes-objets sous le regard de Dieu. La chute l'a précédé qui, désormais, fait sombrer l'individu dans le désespoir :

Bariona : ... Le monde n'est qu'une chute interminable et molle. Le monde n'est qu'une motte de terre qui n'en finit pas de tomber. Des gens et des choses apparaissent soudain en un point de la chute et à peine apparus, ils sont pris par cette chute universelle... (**Bariona,** 579.)

Le désir d'un recommencement du commencement s'inscrit dans l'échec par la signification de la chute qui ne permet pas cette ascendance miraculeuse par un simple renversement :

Bariona : Le Messie, ce serait quelqu'un qui arrêterait cette chute, qui renverserait soudain le cours des choses et ferait rebondir le monde en l'air comme une balle. Alors on verrait les fleuves remonter de la mer jusqu'à leurs sources, les fleurs pousseraient sur les rocs et les hommes auraient des ailes... C'est l'univers d'un fou que vous imaginez là. (**Bariona,** 601.)

L'univers sacré de la pièce sert à révéler et à critiquer une essence de l'homme réduit à la passivité dans une histoire pétri-

---

9. Brecht, op. cit. p. 113.

fiée. Dans cet univers l'histoire — celle de la Judée sous l'esclavage romain et par association celle de la France sous l'occupation allemande — n'est qu'une reprise, dans **Bariona**, du premier rapport de l'être avec Dieu. Ce rapport sert de miroir à la situation historique du colon-maître et du colonisé-esclave, de l'exploiteur-sujet et de l'exploité-objet, de cette passivité réflexive de la conscience juive et de l'activité destructrice du Romain. Dans le contexte de l'occupation de la France, Sartre critique l'esprit de défaitisme qui s'empare du peuple et sera, dans les années à suivre, convenablement exploité par le gouvernement de Vichy.

Le sacré enveloppe d'un voile l'univers réel et le rend intouchable. Aussi longtemps alors que le destin de l'homme dépend d'une divinité, il est impuissant à son égard, ce n'est qu'en se détournant de son regard de Méduse qu'il devient le maître de sa situation [10].

Le sacré se constitue par une conscience, pour ainsi dire, « mélodramatique » [11] qui emprunte sa raison d'être à un univers imaginaire qu'elle crée, elle-même, en y jouant dans « un théâtre vide lorsque le rideau est tombé et que les spectateurs sont partis. » (**Bariona**, 579.) Dès lors l'univers d'hommes-objets se divise : d'un côté Sarah, femme de Bariona, qui s'intègre dans le mouvement des bergers et des Anciens dans un enthousiasme commun auquel se joint le collaborateur Lévy même ; de l'autre côté évidemment le Romain Lélius par crainte de l'écroulement du système colonisateur, et Bariona, qui, dans une première étape, conscience mélodramatique, crée un dieu imaginaire, Sauveur de la conscience solitaire, telle l'œuvre d'art pour Roquentin, qui protège Bariona d'une existence injustifiée, absurde :

Bariona : ... Ils sont partis, Seigneur, toi et moi, nous sommes seuls. J'ai connu bien des souffrances, mais il a fallu que je vive, jusqu'à ce jour pour goûter la saveur amère de l'abandon. Hélas, que je suis seul !... (**Bariona**, 606.)

Le dieu imaginaire est mensonge et serait, selon le Sartre de cette époque, à rapprocher des mensonges dans lesquels s'enveloppe le bourgeois-salaud pour justifier son existence et en en contaminant le monde. De cette façon Bariona devient le complice du colon romain.

Cette « conscience mélodramatique », faussement dialectique — elle invente dans l'unité de son propre être un conflit artificiel — anéantit la réalité et reste hors de l'histoire. Le faire qui s'inscrit dans le devenir se substitue à l'être qui est celui du monde pétrifié des choses où il n'y a pas de temporalité. Bariona reste présence au monde s'installant dans un présent éternel. En refusant le projet, le faire et le temps, il ressemble, comme lui dira Balthazar, à cette pierre qui reste « seule et figée sur la route (où) passent les caravanes. » (**Bariona**, 605) [12].

La conscience individuelle de Bariona reste en retard sur le mouvement collectif qui vise l'avenir, sème la discorde, provoque la destruction du mythe ancien et incitera en fin de compte l'écroulement du système politique. Ce mouvement collectif des Anciens et des bergers, passage du règne de l'être vers celui de la liberté, bien qu'il fasse chavirer l'univers sacré, établit un nouveau mythe sur la ruine de l'ancien, voire l'utopie d'un paradis sur terre, réinstallé par le Christ. A la démystification partielle du dieu de l'Ancien Testament, qui disparaitra par la naissance du Christ, se substitue une contre-mystification. Elle a toute la naïveté de l'imagination populaire ; cependant sans entamer la réalité socio-politique ce mouvement universel s'inscrit dans la temporalité dialectique. La conscience collective est donc légèrement en avance sur la conscience individuelle de Bariona.

La destruction de la « conscience mélodramatique » est préparée par la pensée philosophique, et ainsi, tout comme chez Brecht, le théâtre devient l'affaire du philosophe qui ne veut guère seulement expliquer, mais changer le monde. Ainsi le philosophe dépasse le poète qui reste enfermé dans sa tour d'ivoire, tel Bariona. Mais il sera à son tour dépassé par l'homme d'action. Balthazar le sage, porte-parole du philosophe Sartre, déchire la fiction qui constitue la conscience malheureuse emprisonnée entre deux exigences : son désir d'être sous le regard de Dieu et sa liberté. La destruction par le savoir est une correction de la notion du déterminisme pur et de la pure liberté. La tension sur le plan humain est annulée par le dépassement de l'un par l'autre. L'homme-liberté, selon Balthazar, transcende sa situation perpétuellement : « L'homme est toujours beaucoup plus que ce qu'il est. » (**Bariona**, 604.) Délivré du poids des choses, du poids de l'être, Bariona atteindra à cette légèreté lors de sa conversion radicale : « Je suis léger, Sarah, léger, ah, si tu savais comme je suis léger ! » (**Bariona**, 632.)

L'univers sacré qui soumet l'histoire au destin implacable du divin s'effondre avec l'écroulement de la phase mélodramatique. De la chute première hors du paradis, Sartre parvient à la chute de Dieu, du Christ. La tour d'ivoire abolie, Bariona reprend le mouvement universel des bergers et des Anciens et avec une connaissance plus profonde de la signification du Christ, descend vers le monde.

La pièce **Bariona** est conçue dans le cadre de l'imaginaire : un montreur d'image conduit le spectateur dans un monde irréel. Souvent Brecht en fait autant en introduisant ses pièces par un

---

10. (cf. aussi Brecht, Die Mutter... **der Mensch braucht Gott. Er ist machtlos gegen das Schicksal.**
Wir sagen : das Schicksal des Menschen ist der Mensch. (Basel : Mundus Verlag, 1946, pp. 128/129).

11. Pour la conscience mélodramatique qui emprunte au monde des alibis et de la morale bourgeoise son être, voir surtout L. Althusser, « Le « Piccolo Teatro » : Bertolazzi et Brecht », dans Pour Marx, **Maspero, 1965.**

12. Il s'y agit d'un jeu de mots par une allusion au Nouveau Testament. Bariona, c'est Bar-Jonah, Simon fils de Jonah et celui que le Christ appelle Pierre, le fondateur de l'Eglise. (Mathieu XVI, 17-19).

personnage qui les explique. Ce montreur d'images est un aveugle voyant qui aide le voyant aveugle à faire le saut dans le monde magique tout en dénonçant son caractère irréel. S'il s'abstient de revenir à la fin, c'est que le monde sacré est abandonné pour le monde historique. Ce monde historique dépasse l'événement historique particulier de l'exploitation de la Judée par Rome et, dans une vaste synthèse, le passé rejoint le présent et déborde vers l'avenir : « ... dans deux mille ans l'on souffrira comme aujourd'hui... » (**Bariona,** 633.) Le dieu de l'Ancien Testament est dépassé par le Christ, la solitude par la solidarité, la chute par la descente ; et dans un mouvement analogue l'histoire de l'occupation de la Judée rejoint l'histoire de l'occupation de la France.

Dans notre analyse nous sommes partis du caractère de « communion entre les hommes » que Sartre a voulu réaliser dans les circonstances particulières de la représentation de cette pièce. La magie qui sert de base à toute cérémonie religieuse serait, selon Brecht, révélatrice des drames fascistes [13] qui enveloppent l'Histoire du voile d'un destin, que l'individu, tel le Bariona du début de la pièce, se considère incapable de combattre : la magie qui sert à envoûter la conscience du spectateur équivaudrait alors à ce pouvoir caché qui dissimulerait au public le caractère variable de l'individu en général et du sien même dans le processus historique. Une distanciation ne peut être maintenue que lorsque la conscience individuelle reconstitue en elle-même la dialectique qui lui est représentée sur la scène. De cette manière, en retraçant le mouvement dialectique, l'individu se connaîtra comme variable dans l'Histoire changeante. Dans **Bariona** la communion totale se révèle illusoire. Si l'univers sacré lui-même est dénoncé comme mensonger et complice du système colonial, l'identification avec le porteur de ce mirage est **a priori** exclue. Le sacré contesté sur la scène conteste forcément le caractère religieux en général. L'impossibilité d'une participation vient tout juste du caractère dialectique de **Bariona** qui constate pour contester ensuite ce qui engage le spectateur à faire autant. Il suivra, à travers le drame le mouvement d'une temporalité dialectique vécue par les personnages ; avant Bariona et ensemble avec la conscience collective il fera le premier pas dans l'Histoire, avec le roi-mage Balthazar il dénoncera la mauvaise foi de Bariona et arrivera, seulement à la fin, à une synthèse dans le collectif au moment même où Bariona sort de son rôle pour s'adresser directement au public et pour détruire l'imaginaire une fois pour toutes.

Si **Bariona** est brechtien par son côté dialectique, il l'est aussi par sa technique théâtrale : distanciation lorsque les personnages sortent de leur rôle, distanciation par un humour qui rappelle celui du Brecht de **Mutter Courage,** distanciation par la naïveté du sujet qui le rapproche du théâtre populaire et finalement distanciation par l'emploi des masques [14]. Ce qui reste du « phénomène collectif et religieux », c'est une joie et un espoir communs liés à la notion de lutte.

En adaptant sa philosophie pour la scène, Sartre redécouvre le caractère de reflet du théâtre. Le public participe à la création de son être, mais reste par la distance entre la salle et la scène séparé de l'objet qu'il est. Une participation pure, Narcisse se mêlant à son reflet qui lui est devenu trop familier pour qu'il s'y voie, voilà le but du théâtre bourgeois. La distance pure, par contre, l'homme venant à lui-même dans la glace sans se reconnaître, ce serait selon Sartre le théâtre épique. « Société-objet » d'une part, **Einfühlung** d'autre part, l'une et l'autre, pour le dramaturge engagé Sartre, vont vers l'échec :

« ... l'une tire vers la quasi-objectivité de l'objet, c'est-à-dire de l'homme, et va ainsi vers l'échec, puisqu'on n'arrive jamais à avoir un homme objectif, avec l'erreur de croire qu'on peut donner une société-objet aux spectateurs, tandis que l'autre, si on ne la corrigeait pas par un peu d'objectivité, irait trop vers le côté de la sympathie, de l'**Einfühlung,** et risquerait de tomber du côté du théâtre bourgeois » [15].

D'ailleurs Brecht, ou bien dans ses pièces sur le fascisme ou bien dans ses grandes pièces **Leben des Galilei, Mutter Courage** et **Der gute Mensch von Szechuan,** tout en reconstituant, dans la conscience de ses protagonistes, les conflits qui déchirent la société, se sert d'une dialectique semblable à celle de Sartre dans **Bariona** et est aussi loin de représenter une société-objet que Sartre, dans cette pièce, d'arriver à la participation absolue qui plonge la conscience individuelle dans le tout universel. La cérémonie rituelle, s'il y en a, a perdu sa familiarité et appelle nécessairement à la distanciation. Le phénomène religieux dans **Bariona** comme l'atmosphère macabre de rite sacré dans **Lukullus** de Brecht, au lieu de plonger le public dans l'oubli total, rétablit un équilibre entre l'**Einfühlung** et la distance.

Renate PETERS

13. cf. **Brecht,** Über Politik und Kunst, **Suhrkamp, 1971.**

14. **Sartre, « Textes et interviews sur les pièces :** Bariona ou le fils de tonnerre **», dans** Un Théâtre de situations, **p. 220.**

15. **Sartre, « Théâtre épique et théâtre dramatique », dans op. cit., p. 150.**





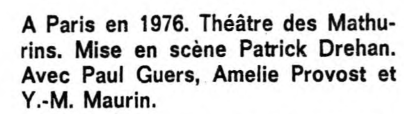


Les Mains sales 1948

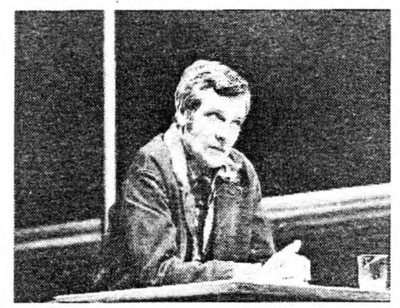
Mise en scène Jean Cocteau et Pierre Valde. Théâtre Antoine. Avec François Périer, Marie Olivier, André Luguet.



A Prague en 1968. Théâtre Divadlo E.F. Buriana. Mise en scène Jirí Dalik. Avec Milena Dvorska.



A Paris en 1976. Théâtre des Mathurins. Mise en scène Patrick Drehan. Avec Paul Guers, Amelie Provost et Y.-M. Maurin.











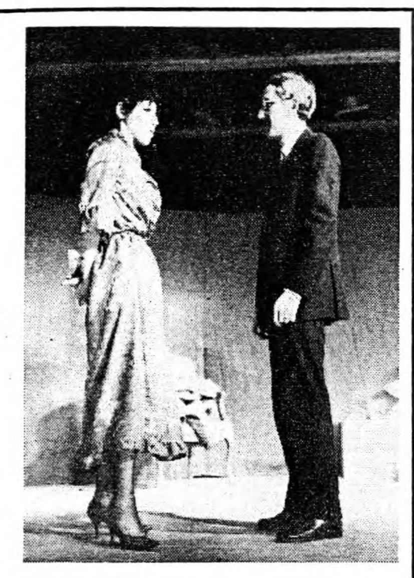


Quelques reprises de

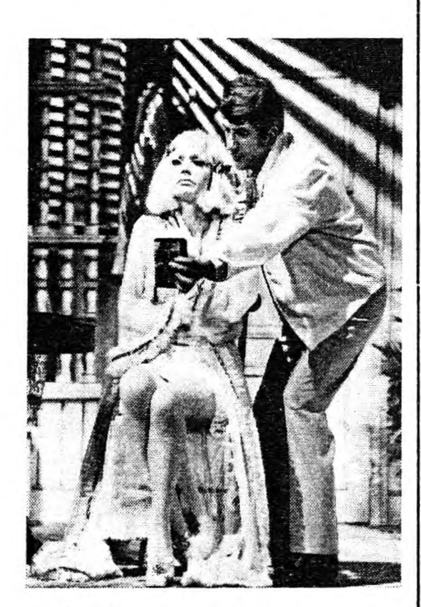
— Comédie Caumartin, 1953.

— Théâtre Le Gymnase, 1961 (mise en scène Jean Le Poulain).

— Théâtre des Mathurins, 1965 avec Silvia Montfort et Jean Danet.



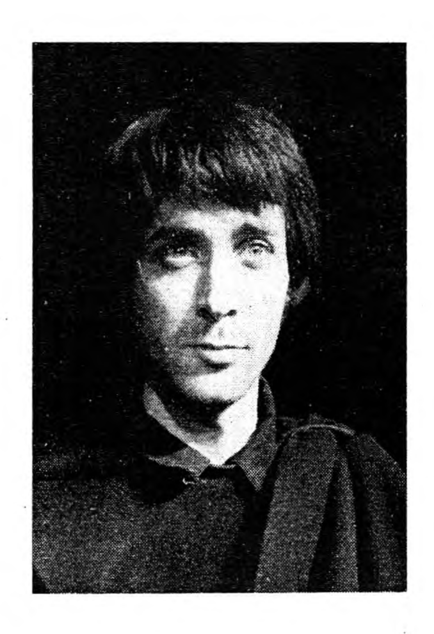




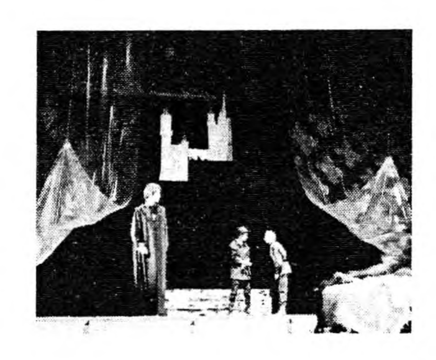
La Putain respectueuse :

— **Théâtre Club de l'Epée de Bois, 1967 (mise en scène de Tania Balachova).**

— **Tournées Herbert, 1967 (mise en scène de Michel Vitold), avec Daniel Gelin.**















Reprise du Diable et du Bon Dieu : **1968.**

Avec Claire de Luca, Monique Morelli, Jacques Goas Guen, Georges-Henri Négrier.

DAS SPIEL IST AUS
JEAN PAUL SARTRE

FÜR MARIONETTEN



BERLIN-WEDDING DIESTERWEG-GYM.

Michael ISSACHAROFF

Sur les signes des Séquestrés

Commençons par certaines questions de principe. Le théâtre, indépendamment du genre tragique ou comique, est un ensemble sémiotique multilinéaire : il présente aux spectateurs de nombreux systèmes de signes qu'ils perçoivent simultanément [1]. Quant aux caractéristiques propres au signe théâtral lui-même, il faudrait insister sur le fait qu'au théâtre, contrairement à ce qui se passe dans le cas d'autres genres d'expression artistique, **trois** réalités sont mises en présence sur le plateau : un signifiant, un signifié, un référent. Ainsi, si le sémiologue du théâtre a recours à une perspective saussurienne, il faudra qu'il s'agisse d'un Saussure revu et corrigé par Ogden et Richards [2]. Et cela, parce que le signifié et le référent ne recouvrent pas la même entité scénique. Qui plus est, le théâtre est sans doute la seule forme artistique dont le signifiant et le référent **coexistent dans le temps et dans l'espace.** Un personnage théâtral peut se référer à un objet, à un autre personnage, l'un ou l'autre pouvant être visible sur la scène.

Si une pièce de théâtre recèle plusieurs systèmes de signes, ce n'est tout de même pas une tour de Babel sémiotique. Il s'y manifeste également, à n'importe quel moment, une forme de focalisation orientant l'attention du spectateur, celui-ci étant autrement perdu. Tout comme dans les autres formes de l'art, on **focalise** notre regard : dans le domaine pictural, grâce au trompe-l'œil, à la lumière, et à la disposition des couleurs ; dans le roman, grâce au point de vue ; en photographie, grâce à la focalisation différentielle. Au théâtre, le même résultat s'obtient par l'équilibre **variable** des systèmes de signes, par la suppression ou par la domination momentanée de tel ou tel système.

*
**

---

1. Cf. J. Honzl, « La mobilité du signe théâtral » [1940], *Travail Théâtral*, N° 4 (1971), p. 6-20 ; R. Barthes, « Littérature et signification » in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
2. C.K. Ogden & I.A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Londres, K. Paul, Trench & Trubner, 1923.

Rita FABBRI

Procès

« [...] les procès retenaient notre attention ; le plus morne met en question le rapport de l'individu à la collectivité. » Simone de Beauvoir (La Force de l'Age).

Une constatation s'impose : Sartre dramaturge est l'homme d'un seul scénario. Tout son théâtre orchestre les variations d'une obsession : le Procès.

Voyez les titres : « Le Diable » **et** « le Bon Dieu » **ne sont-ils pas les formes allégoriques de ce au nom de quoi l'on est jugé — à** « Huis-Clos » **le plus souvent, pour avoir eu** « Les Mains sales » **— et au nom de quoi l'on devient** « Les Séquestrés » **de quelqu'Altona, ou des** « Morts sans sépulture » **? Ces titres placent massivement et délibérément l'œuvre sur le terrain de la Justice ou, mieux, de la** Juridiction.

Les lieux ? Essentiellement des intérieurs aux dimension cellulaires. Chambre barricadée, chambre-tombeau-d'enfer, chambre perquisitionnée, cour surveillée, maison gardée... Tous les « héros » **sont ou seront** aux arrêts.

Les protagonistes ? Tous hommes de Bien et de Mal, tous juges, avocats, procureurs, bourreaux, plaignants, inculpés...

Quant au sujet : de la Légitimité et de l'Illégitimité, toujours.

Pourquoi alors avoir tant de fois convoqué sur scène le tribunal des hommes et de l'Histoire ? Pour avoir raison. En testant ce scénario unique

en toutes situations — spatiales (lieux géographiques divers : Europe et Amérique, Ancien et Nouveau mondes) ; temporelles (époques historiques allant de l'Antiquité grecque à la contemporanéité en passant par le Moyen Age) ; sociologiques (catégories sociales variées : prostituée, étudiant, maquisard, militaire, noble, curé, roi, communiste...) —, Sartre met sa passion à vérifier l'universalité de son obsession : tout procès contient la totalité présente du Monde et le Monde se joue devant tout Tribunal.

Voilà la thèse et la névrose. Mais le Jeu ? Le divertissement inquisitoire qui va faire se nouer les situations puis les fracasser contre le « tribunal de la nuit », d'où va-t-il jaillir ? D'une double errance : celle des personnages qui rôdent aux limites des Rôles, celle du chef d'accusation qui rôde aux limites de la Loi.

Il y a dans toutes les pièces de Sartre plus de rôles que de personnages ou, si l'on préfère, il y a toujours au moins un rôle en quête de personnage qui erre de l'un à l'autre, se fixe par moment, en surimpression, sur un des existants, le déchire, le met en crise, puis continue son chemin, « essaye » un nouveau personnage, le ravage à son tour. Dans Huis-Clos, pas de bourreau. Inès : « [...] il y a quelqu'un qui manque ici : c'est le bourreau. [...] Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres. » Dans Les Mains sales, pas d'avocat. Hoederer le juge et Hugo l'accusé se « partagent », tantôt en alternance tantôt simultanément, la Défense.

Cette balade des rôles perdus tend chaque pièce et lui assure sa dynamique. Mais ce qui constitue la trame dramaturgique de ce théâtre est en même temps son objet profond : ces personnages que traversent plusieurs rôles sont tous des bâtards. Mieux : des illégitimes. Illégitimes la putain respectueuse, le jeune bourgeois gauchiste, l'enfant royal éliminé, Goetz le bâtard cruel ou généreux, Frantz l'ex-tortionnaire... Illégitimes, c'est-à-dire : putain et/ou respectueuse, bourgeois et/ou gauchiste, prince héritier et/ou déchu, etc. ; bref des personnages qui, en étant à la fois une chose et son contraire, défient la logique binaire du vrai et du faux, du bien et du mal, du légal et de l'illégal. Goetz : « [...] s'il est vrai que je n'ai pas donné mes terres, il est vrai aussi que les paysans les ont reçues. Que répondre à cela ? ». L'illégitimité, c'est ce que la Loi ni ne fonde ni ne sanctionne : un hiatus entre la légitimité et l'illégalité, une béance, une errance.

Un tribunal siège pour juger, au nom de la Loi, une culpabilité (ou une innocence) et, ce faisant,

Or, chez Sartre dramaturge — dans **Huis clos**, dans **Les Séquestrés**, dans **Morts sans sépulture**, par exemple — ce qui domine fort souvent la hiérarchie des codes mis en œuvre, c'est l'espace. Mais il convient d'expliciter tout d'abord la nature de cet élément dans ses manifestations dramaturgiques.

Si, à l'instar d'un Beckett, on peut procéder à l'élimination de plusieurs composantes d'un spectacle théâtral, la dimension irréductible de tout texte écrit pour la scène est celle de la **spatialité**. Une pièce, étant mise en scène, doit avoir lieu dans un espace concret, réel, elle doit se réaliser **quelque part.**

Dans le cas du récit, l'espace, au sens géographique ou topographique, est dépourvu d'une existence autonome : il dépend du langage verbal qui l'évoque. L'espace du récit est donc unidimensionnel en ce sens qu'il est exprimé et transmis par la voie unique du langage [3]. En revanche, l'espace au théâtre est bien plus complexe, car il peut exister **plusieurs** lieux distincts. Il faut d'emblée distinguer entre ce qui est montré à un public et ce qui ne l'est pas : entre l'espace scénique et l'espace hors-scène. En creusant plus avant le phénomène, on s'aperçoit qu'il se manifeste trois espaces principaux : architectural, scénographique et dramaturgique [4]. En empruntant une terminologie saussurienne, on pourrait dire que l'étude de l'architecture et de la scénographie théâtrales correspond à la LANGUE tandis que celle de l'espace dramaturgique correspond grosso modo à la PAROLE.

L'espace dramaturgique comprend deux types d'espaces théâtraux : scénique et hors-scène, que je désignerai respectivement par les termes **mimétique** et **diégétique.** Ce que je nomme espace mimétique, c'est celui qui est représenté sur scène et donc perçu par le public. L'espace diégétique, au contraire, étant tout simplement référé dans le discours des personnages, se limite à une existence verbale. En d'autres termes, l'espace mimétique est transmis directement, tandis que l'espace diégétique est médiatisé par le langage verbal, communiqué donc verbalement et non visuellement. Il peut exister aussi, bien entendu, le cas intermédiaire : là où un personnage **parle du visible,** se référant expressément au décor, au mobilier, aux accessoires. Voilà ce qui se passe dans **Oh les beaux jours,** dans **Le Balcon**, dans **Huis clos.** Dans le théâtre français classique, l'espace diégétique jouissait d'un statut privilégié, car chez Racine, par exemple, le verbal avait tendance à l'emporter sur le visuel. Dans le théâtre moderne, au contraire, en l'absence de contraintes ou de restrictions esthétiques, le ressort d'une pièce — l'exemple évident serait celui des **Bonnes** — peut être souvent la tension découlant d'un conflit entre espaces mimétiques et espaces diégétiques.

Il ressort des remarques qui précèdent que l'espace au théâtre, qu'il soit mimétique ou diégétique, est ontologiquement tributaire de la **référence.** L'espace diégétique en dépend exclusivement, bien entendu ; l'espace mimétique, s'il est référé explicitement dans le discours des personnages se trouvant sur le plateau, **fonctionne** alors activement sur le plan dramaturgique. Ainsi, le cas intéressant, du point de vue théorique, serait celui où se disloque la dichotomie spatialité/référence. Cela se manifeste dans **Les Chaises** de Ionesco, où la signification de la pièce découle, en quelque sorte, du statut curieux de la référence.

---

3. Cf. Issacharoff, *L'Espace et la nouvelle*, Paris, Corti, 1976 (notamment p. 10-19) ; « Qu'est-ce que l'espace littéraire », *L'Information Littéraire*, N° 3, 1978, p. 117-122.
4. J'ai tâché d'explorer en détail cette question dans une étude à paraître en 1979 dans *Poetics & Theory of Literature* (*P.T.L.*) sous le titre : « Space and Reference in Drama ».

Cette pièce présente une situation langagière, rare dans le théâtre traditionnel, mais courante dans le théâtre absurdiste, où les énoncés semblent avoir perdu leurs référents. On y fait allusion à des personnages ou à des objets, qui sont censés être sur le plateau, mais qui demeurent invisibles au public. Ainsi, le Vieux dit à la Vieille : « Bois ton thé, Sémiramis », et il est aussitôt précisé dans les didascalies que : « il n'y a pas de thé évidemment ». Manifestement, les didascalies se conforment à un mode de référence, tandis que le dialogue en respecte un autre. En fait, en ce cas, le méta-discours (les didascalies) se réfèrent au visuel, conformément à sa fonction théâtrale habituelle, et le discours, quant à lui, se réfère tantôt à l'espace mimétique (lorsque, par exemple, le Vieux demande à la Vieille d'apporter une chaise) et tantôt, au contraire, à des éléments non visibles, et alors les énoncés du type « Quel bel uniforme ! Quelles belles décorations !» dont la fonction est indicielle [5], perdent leur sens, les choses référées étant absentes. Enfin, on peut déceler également dans **Les Chaises** une manipulation de la **référence** qui entraîne une manipulation de **l'espace** mimétique. Lorsque la plupart des invités sont arrivés, la Vieille dit soudain : « Demandez le programme... qui veut le programme ? Chocolat glacé, caramels... bonbons acidulés... » Traditionnellement, bien entendu, ces énoncés appartiennent à la salle d'un théâtre, là où s'assied le public. En utilisant ces énoncés, en les subtilisant, la Vieille transforme radicalement son aire de jeu : la scène devient la salle et les chaises se trouvant sur le plateau se métamorphosent en fauteuils d'orchestre. A bousculer la référence, le personnage bouscule ainsi l'espace.

*
* *

Venons-en, enfin, aux **Séquestrés d'Altona.** Le titre, tout comme dans le cas de **Huis clos**, privilégie la spatialité, indique d'emblée l'élément dominant la hiérarchie des systèmes de signes. **Les** Séquestrés, et non **Le** Séquestré, car Frantz n'est pas l'unique personnage claustré, ainsi que l'ont fait remarquer la plupart des commentateurs [6]. Tout comme Pierre dans **La Chambre**, Frantz choisit volontairement la séquestration, celle-ci entraînant pour ses proches une situation semblable. Le mouvement de la pièce dans son ensemble, découle des tentatives, subtilement orchestrées par le Père, de faire sortir Frantz de la chambre close. A l'intérieur de cet univers de claustration se trouvent deux espaces, celui d'en haut, lieu du séquestré Frantz, celui d'en bas, zone de la famille Gerlach. Celui d'en bas se scinde en deux aires : le salon (le « salon bleu ») et le bureau de Werner (le « salon rose »). Les espaces mimétiques dans **Les Séquestrés** sont donc au nombre de trois : le salon, le bureau de Werner, la chambre de Frantz. Il est évident, tout d'abord, que le haut et le bas sont opposés l'un à l'autre, et cela en raison de plusieurs éléments mis en contraste. Chez Frantz, la fenêtre est condamnée, et l'extérieur ainsi supprimé ; dans le salon, au contraire, se trouvent deux portes-fenêtres menant à un parc : le dehors demeure donc ici visible et accessible. Les meubles du salon, « prétentieux et laids (...) datant de la fin du XIXe siècle allemand », selon le mot de l'auteur, représentent sans doute le pouvoir contraignant de l'Histoire, tandis que le mobilier cassé et les bibelots détériorés de la chambre de Frantz figurent le détritus du passé individuel que subit le claustré. Les espaces sont tous les deux rangés sous un emblème mensonger : en bas, la photo de Frantz, couverte de crêpe, comme s'il était mort, en haut, celle de Hitler, comme s'il était vivant.

---

5. Je traduis ainsi le terme anglais *indexical* tel qu'il est utilisé par certains philosophes du langage, et notamment par Y. Bar Hillel dans *Aspects of Language*, Jérusalem, Magnes Press, 1970.

6. Cf. par exemple Michel Contat, *Explication des « Séquestrés d'Altona »*, Paris, Minard (*Archives des Lettres Modernes*, N°s 277-282) 1968.

s'adresse à l'Illégal et invoque le Légal. Or, en tout état de cause, le théâtre de Sartre ne s'adresse pas à l'Illégal : il ne siège pas pour juger mais pour statuer. La loi y examine une accusation mal fondée et y délibère sur ses propres limites. Errance ou erreur ? L'illégitimité est un vice de forme : la cour déclare son incompétence, ajourne sine die le procès ou décide un non-lieu. Le héros a beau en appeler, son cas reste, dans le silence des lois, nul et non-avenu. Hugo n'a pas eu lieu : « Le hasard a tiré trois coups [...] Rien n'est arrivé. Rien [...] c'était un cauchemar... ». Frantz n'a pas eu lieu : « Ma mort enveloppera la tienne et, finalement, je serai seul à mourir » dit le Père. Et « dans un instant personne ne pensera plus rien de tout ceci » (Morts sans sépulture).

Comment obtenir ce certificat d'authenticité que tous les héros sartriens convoitent jusqu'à la folie ? En faisant parler les lois qui (se) taisent. En leur faisant parler leurs mots. (Non)-lieu d'une croisée de rôles, le bâtard va trouver, dans le principe même de sa bâtardise — la « fausseté » — le moyen d'amener le Tribunal à le fonder en droit : il plaidera coupable. Hugo : « Ils ont raison [...] ne me défendez pas... ». Il doit être, pour le Parti-Vérité-Innocence, Raskolnikoff. Raskolnikoff : le héros de Crime et Châtiment. En faussant ainsi l'illégitimité en illégalité, il se placera dans l'arbitrage de la Loi. Illégal, il fera l'objet d'une condamnation. Tant mieux : qui dit condamnation dit énonciation et, l'énonciation de leur être, voilà ce que revendiquent ces personnages. Ils veulent être déclarés. Coupables ou innocents : ce n'est somme toute qu'une modalité... « Qu'importe d'ailleurs : monstre ou saint, je m'en foutais... » (Goetz).

Mais « rien à faire ! Rien à faire ! » (Hugo). La Loi les surprend en flagrant délit d'usurpation de culpabilité (d'identité ?) : le non-lieu est et sera irrémédiable, l'illégitimité indépassable — « NON RECUPERABLE ». « Tu n'as pas changé de peau, Goetz, tu as changé de langage. [...] Mais tu es resté pareil à toi-même ; pareil : rien d'autre qu'un bâtard. » La Loi n'a pas cédé à la provocation : elle s'obstine dans son mutisme, et le Procès n'aura pas lieu. « Je n'ai rien à lui pardonner », tranche Slick. Et il regarde Georges « en silence » (Les Mains sales). Jusqu'au prochain procès ; jusqu'à la prochaine pièce : « je n'ai pas perdu mon procès : il n'a pas eu lieu faute de juge. Je recommence tout », déclare Goetz.

« Eh bien, continuons » (Garcin) ; allons aux Assises : devant le public. « La scène est le tribunal où le cas est jugé », répond Sartre à K. Tynan. Où il y va du Jeu, il y va de l'Etre : « Heinrich [...] fouille-moi jusqu'à

l'être puisque c'est mon être qui est en cause. » En cause : en jeu. Jugement ludique d'un jugement d'être, le procès scénique, à la fois parodie et conjuration, confirme le héros dans sa dérision : venu entendre la verbalisation de son être — « je préfère le désespoir à l'incertitude » — il se voit, au contraire, privé à jamais d'assignation.

A jamais ? Plaider coupable, c'était revendiquer un droit. Et s'il plaidait victime ? « [...] on m'ouvrait la bouche [...] et on m'enfonçait la cuiller jusqu'au fond de la gorge. » Il demanderait réparation. Et la réparation d'un hors-statut ne peut être qu'un hors-statut compensatoire, bref un privilège, « une exception », précise Hoederer. Une exception : un Non-Sens. Ni coupable ni victime statue la Cour : « Vous ne pouvez ni me châtier ni me plaindre », constate Oreste. Et coupable et victime insiste, en fait, le héros : « Je voulais être inhumain » (Goetz). De son non-lieu, de son non-sens, ce que l'illégitime revendique, dans l'intimité de son désir, mieux qu'un droit, mieux qu'un privilège, c'est le privilège d'avoir un droit. Et, ce faisant, dans la mesure où tout privilège est la négation d'un droit, c'est somme toute et encore son illégitimité qu'il confirme. Qu'il désire ?

Sartre définit le théâtre comme le conflit de deux droits. Bien davantage s'agit-il du conflit qui oppose un droit et une puissance. Le droit est, par essence et aussi privé qu'il soit, commun. Hors-(du)-commun, le bâtard ne possède que sa puissance d'individu. Il est la forme brute — pure — de l'Individualité. Hors de toute humanité, de toute histoire — « Tu n'es pas de chez nous ? » — il s'oppose au monde ou au parti comme un « infracassable noyau de nuit ». L'écueil où achoppe l'Histoire — la famille ou l'institution politique, c'est selon. Indivisible, il est individu avant d'être — de ne pas être. Et, à travers les provocations qu'il adresse à la Loi pour l'arracher à son silence, ce qu'il espère, au fond, c'est qu'elle se taise : s'il n'appartient à aucun Verbe, il n'appartient qu'à lui ; si Dieu n'existe pas, tout (lui) est permis. Le silence des Lois était sa peine capitale : c'est aussi sa libération absolue. Il sollicitait une condamnation à être ; on lui inflige une liberté perpétuelle — irrémissible, « non récupérable ».

Rita FABBRI

Au rez-de-chaussée, la Bible, placée sur une table, est censée veiller sur la parole familiale, lorsqu'on prête serment sur la demande de Gerlach ; au premier, chez Frantz, c'est le magnétophone qui est dieu de la parole (mensongère ou non), la conservant pour la postérité. Voilà, en somme, la description statique des deux espaces mis en opposition. Mais quelle en est la dynamique ? Quelle sont les lois régissant cet univers double ? Et de quelle façon l'espace diégétique se manifeste-t-il ?

L'espace diégétique tout d'abord. A examiner de près le texte des **Séquestrés,** on constate que, abstraction faite de quelques brèves allusions à des lieux hors-scène du passé, l'espace diégétique, tel qu'il fonctionne, par exemple, dans **Huis clos** ou dans **Les Bonnes,** est quasiment gommé. Aucun lieu hors-scène n'est évoqué en détail. Aux claustrés que sont Frantz, Léni, Johanna, Werner et Von Gerlach, aucune évasion n'est permise, même si ce n'est que par le truchement du langage.

En revanche, à la place d'un espace diégétique, on relève dans **Les Séquestrés** ce qu'on pourrait nommer une **diégèse mimétisée :** c'est-à-dire, concrètement, les scènes-souvenirs aux Actes I et IV et le rêve de Frantz au IIe Acte. Au Ier Acte s'inscrivent trois petites scènes ponctuant la mimésis normale, exploitées sans doute aux fins d'une exposition plus dynamique. Il s'agit du retour de Frantz à la maison, de l'épisode du rabbin polonais, de l'arrivée des officiers américains. Elles sont déclenchées respectivement par le Père dans les deux premiers cas, par Léni et le Père, dans le troisième. Techniquement, l'intérêt de ces scènes, c'est que le personnage qui les déclenche, fonctionne simultanément à **deux** niveaux : il s'adresse à la fois à ceux qu'il évoque ainsi qu'à ceux **pour qui** il déclenche l'évocation. Voici un exemple type, extrait de la scène du retour de Frantz au foyer familial, où Von Gerlach expose le passé à Johanna :

> Le Père. — (**Le Père se retourne vers Johanna.**) Vous ne lisiez pas les journaux de l'époque ?
> Johanna. — Guère. J'avais douze ans.
> Le Père. — (...) Et toi, Frantz, toi qui t'es battu jusqu'au bout ? (...) Tu es nazi ?
> Frantz. — Foutre non ! (p. 42-43) [7]

Au premier acte, se déroulent deux temps qui s'entremêlent : celui de l'exposition (temps du présent), celui des flashbacks (temps du passé). Mais le temps est spatialisé, ce qui permet de distinguer les deux temporalités, et cela sur le plateau lui-même : Frantz fait son apparition dans une zone de pénombre, les Américains, au fond de la scène. Ainsi, le personnage faisant l'évocation se situe à la fois dans les deux fuseaux horaires. Dans le cas de Von Gerlach, cette technique est conçue, évidemment, pour mettre en relief son rôle symbolique de régisseur, car c'est lui qui tire toujours les ficelles du jeu, dans le passé comme dans le présent : pour sauver son fils, il manipule S.S. et officiers américains ; pour déterminer encore l'issue des événements, il envoie Johanna dans la chambre close, après lui avoir donné des consignes précises pour son entrée en scène (« il faut être belle ») et choisi l'heure de sa visite.

Sémiotiquement, ces scènes-souvenirs — celles notamment du premier acte — présentent en outre un élément inédit : le référent qui s'y manifeste est non seulement la réalité extra-linguistique **dont** on parle,

7. Les références de pages renvoient au texte de la pièce dans l'édition Gallimard de 1967.

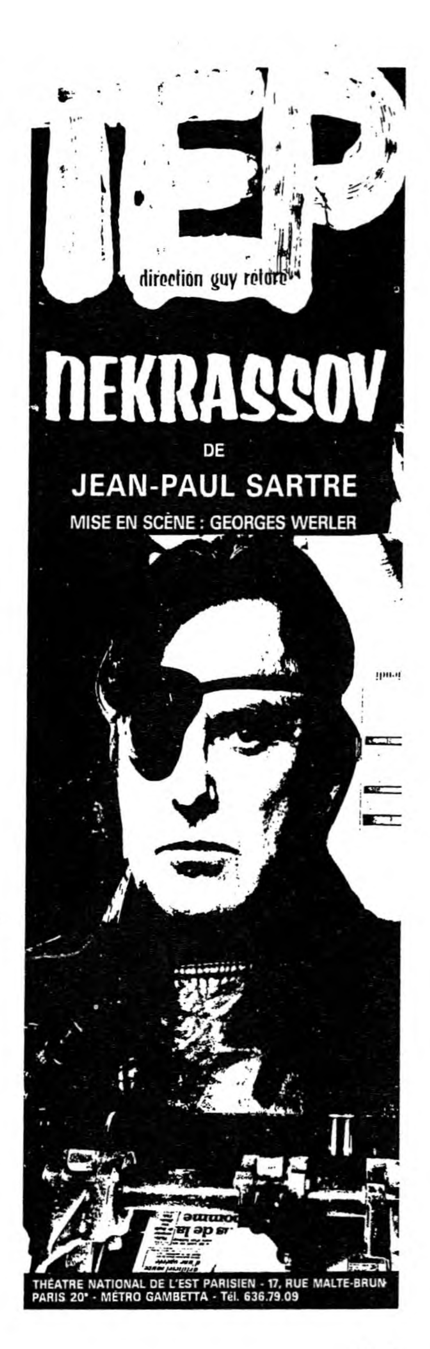
mais aussi celle **à laquelle on s'adresse :** je pense, en particulier, au cas du Père, qui s'installe simultanément dans une double zone spatio-temporelle, et par là-même, dans un double système référentiel.



Quant aux autres scènes-souvenirs, représentées et évoquées par Frantz au second ainsi qu'au quatrième acte, elles sont mises en opposition avec celles, déclenchées au premier acte, par le Père. Chez Frantz, il s'agit d'un cauchemar subi (acte II), d'un rêve diurne obsessionnel (acte IV), soit, vers la fin du quatrième acte, d'une tentative d'auto-justification auprès de Johanna. Tentative aussitôt avortée, grâce à l'intervention de Léni, dont le comportement rappelle celui d'Inès dans **Huis clos.** D'autre part, on constate que Frantz, contrairement à son père, ne participe dans les scènes-souvenirs (à l'exception de celle de son auto-justification) qu'à un seul niveau spatio-temporel et donc référentiel. Le tortionnaire Frantz subit la contrainte de l'espace-temps qu'il ne saurait dominer malgré tous ses efforts ; le dénonciateur Gerlach, quant à lui, demeuré régisseur des destins d'autrui, continue comme avant de rester maître de toute situation.

*
* *

Ces exemples de diégèse mimétisée révèlent, dans une certaine mesure, la dynamique de l'univers des séquestrés. Essayons de dégager maintenant les autres lois régissant l'existence de ces Gerlach, qui sont de guerre las... Voici donc, en termes pseudo-juridiques, les données initiales, telles qu'elles se présentent au lever du rideau :



CODE DES SEQUESTRES

ARTICLE 1er : A la seule exception de la sœur du claustré, Mlle Léni Von Gerlach, personne habitant la zone inférieure (rez-de-chaussée) ne doit pénétrer dans la zone supérieure (1er étage).

ARTICLE 2 : Pour avoir accès au 1er étage, ladite sœur est tenue de se conformer au signal convenu.

ARTICLE 3 : Lors de ses visites, ladite sœur doit adopter intégralement et le langage et la perspective historique du claustré.

ARTICLE 4 : Interdiction formelle de vendre ou de louer la maison ; interdiction de la quitter.

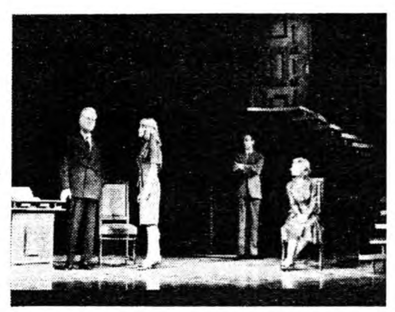
Le déroulement et le développement de la pièce correspondront à des infractions à l'endroit de chaque article de ce code dont le but est de permettre la coexistence pacifique de deux univers irréconciliables.

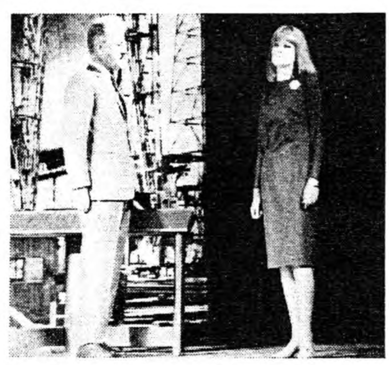
*
* *

Deux langages, deux vies, selon le mot de Johanna... Reste à parler du double code verbal dans **Les Séquestrés,** celui dont on fait usage chez les Gerlach et celui qui opère dans la chambre de Frantz. S'il se manifeste dans cette pièce deux niveaux langagiers (référentiels) distincts, celui du claustré constitue l'écart par rapport à la norme qu'est celui de la zone inférieure. Mais le fonctionnement de ce code-écart est complexe en ce sens qu'on peut y déceler au moins cinq sous-codes, à savoir : le discours « normal » d'avant la séquestration (dans les scènes-souvenirs) ; le discours pour magnétophone (celui de l'Histoire rédigée par Frantz) ; le discours de la folie (dialogue avec les Crabes, etc.) ; le dialogue Frantz-Léni, et enfin, le dialogue Frantz-Johanna. Conformément au système de redondance sémiotique couramment mis en œuvre au théâtre, le discours « normal » du claustré est démarqué par rapport aux autres, grâce à l'emploi simultané de deux autres codes : le vestimentaire (le port d'une tenue civile) et l'éclairage (la zone de pénombre dans laquelle apparaît le personnage). Dans le cas de tous



1965 : reprise des Séquestrés, mise en scène François Périer. Théâtre de l'Athénée.









les autres niveaux du discours, le protagoniste est vêtu d'une tenue militaire en loques. Notons enfin que le discours normal se limite aux seuls moments où Frantz se trouve en dehors de sa chambre : pendant les scènes-souvenirs du premier acte (déclenchées — au rez-de-chaussée — par Gerlach et Léni), pendant ses rêves, et enfin, pendant l'entretien avec son père, quand il renonce à son enfermement au dernier acte pour le rejoindre dans la zone inférieure. A ce moment-là, le discours montre un personnage ayant enfin atteint à la lucidité, contemplant dans tout leur horreur les actes qu'il se voit contraint d'assumer :

> « J'ai torturé. Vous entendez ? (...) C'est tout. Les partisans nous harcelaient ; ils avait la complicité du village : j'ai tenté de faire parler les villageois. (...) Mon cher père, autant vous prévenir : je suis tortionnaire parce que vous êtes dénonciateur » (p. 204).

Mais avant d'en arriver là, le protagoniste des **Séquestrés** a recours aux autres modes du discours, correspondant tous, à des degrés variables, soit à une mauvaise foi (discours pour magnétophone, discours de la folie), soit à une tentative d'imposer à autrui une complicité morale (dialogues Frantz-Léni, Frantz-Johanna). A ce point de vue, son comportement est comparable à celui de Garcin dans **Huis clos** et aussi, dans une certaine mesure, à celui de Hugo dans **Les Mains sales.**

Le discours pour magnétophone, tout comme celui de la folie — les deux se recoupent en fait à plusieurs reprises — contient tout un système référentiel fantaisiste (« Les faits, je m'en fous, dit Frantz, tout en soutenant qu'il écrit " l'Histoire " »). Il s'agit des moments où les référents des énoncés de Frantz s'écartent totalement de la réalité, lorsqu'il parle, par exemple, en ces termes, à Johanna ou à Léni, de l'Allemagne de 1959 :

> « Je ne ferai pas le circuit touristique des cathédrales détruites et des fabriques incendiées, je ne rendrai pas visite aux familles entassées dans les caves... » (p. 109-110).

Le discours du même personnage atteint le délire lorsqu'il s'adresse à des « interlocuteurs » crustacés demeurant invisibles : « Envoyez les phares, vous autres : plein feu ; dans la gueule, au fond des yeux, ça réveille. (**Il attend.**) Salauds : (**Il va vers sa chaise. D'une voix molle et conciliante.**) Eh bien, je vais m'asseoir un peu... » (p. 94).

A cet idiolecte de la folie, la sœur du claustré apporte sa complicité active :

> Léni. — Je témoigne que tout s'effondre.
> Frantz. — Plus fort !
> Léni. — Tout s'effondre.
> Frantz. — De Munich, que reste-t-il ?
> Léni. — Une paire de briques.
> Frantz. — Hambourg ?
> Léni. — C'est le **no man's land.**
> Franz. — Les derniers Allemands, où sont-ils ?
> Léni. — Dans les caves. (p. 87).

Au point même qu'elle assume parfois intégralement son jeu (« Tes crabes, je les accepte, je me soumets à leur tribunal. (...) Crustacés, je vous révère. » (p. 112)). Cependant, dans le domaine de ses relations sexuelles avec Frantz, elle refuse d'être complice de sa mauvaise foi :

> Frantz. — Tu exagères toujours !
> Léni. — Tu n'es pas mon frère ?

Frantz. — Mais si, mais si.
Léni. — Tu n'as pas couché avec moi ?
Frantz. — Si peu.
Léni. — (...) As-tu si peur des mots ? (...)
Frantz. — Je tiens à déclarer que jamais Frantz, fils aîné des Gerlach n'a désiré Léni, sa sœur cadette.
Léni. — Lâche ! (p. 91).

Dans les domaines autres que celui de la sexualité, Léni est toute disposée à accepter son frère tel qu'il est : son discours, sa folie, ses fantasmes. Son comportement s'apparente à celui d'Eve dans **La Chambre** [8].

Dans les entretiens Johanna-Frantz, au contraire, se dessine une tentative, renouvelée dans le discours de Johanna à plus d'une reprise, de ramener Frantz à la lucidité. A la différence de Léni, elle ne veut admettre sa folie, se reprochant devant Von Gerlach d'avoir, malgré elle, joué dans une certaine mesure le jeu du mensonge dans la chambre du claustré : « Je n'ouvre pas la bouche sans lui mentir. (...) Je suis ma pire ennemie. Ma voix ment, mon corps la dément. Je parle de la famine et je dis que nous en crèverons. A présent, regardez-moi : ai-je l'air dénourrie ? » (pp. 133-135). Johanna est tiraillée entre une légère complicité et une honnêteté risquant de mener au pire : « Là-haut, l'Allemagne est plus morte que la lune. Si je la ressuscite, il (Frantz) se tire une balle dans la bouche. » (p. 137). Optant pour la voie de la lucidité, elle tente sa chance un peu comme Jessica dans **Les Mains sales.** Toutefois, malgré une naissante connivence entre eux, son effort est voué à l'échec, grâce à l'intervention d'une Léni, emportée par la jalousie. Celle-ci provoque une confrontation des discours de Frantz, celui qu'il destine à Léni, celui qu'il destine à Johanna.

Le conflit des codes verbaux qui en résulte entraîne chez le claustré l'abandon de son espace clos d'une part, de l'autre, le renoncement définitif à sa mauvaise foi, c'est-à-dire à ses référents fantaisistes. Ces derniers ne peuvent s'employer que sous deux conditions : l'enfermement d'un locuteur rejetant radicalement le dehors, (il condamne sa fenêtre) ; la complicité de ses allocutaires. En quittant sa chambre, lieu de ses mythes personnels, Frantz descend le magnétophone, miroir de la parole du claustré. Pour le personnage, tout comme pour son discours, l'existence dépend d'un isolement à l'abri du regard implacable du Dehors. La perte du lieu signifie celle du langage-univers et donc la disparition de son créateur.

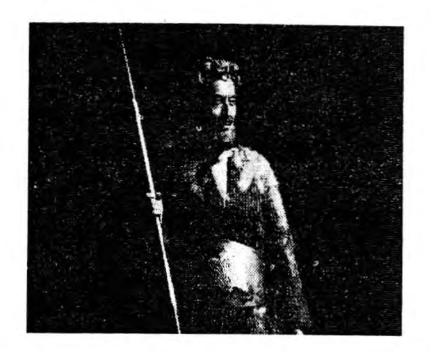
Les propos désincarnés de l'ultime scène, débités par un magnétophone ramené au rez-de-chaussée, connaissent le même sort que celui de leur créateur, dont la chute se prolonge, au-delà de cette zone, dans l'auto qui l'emmène vers la mort. Ils sont emprisonnés pour toujours dans le circuit fermé d'une bande magnétique.

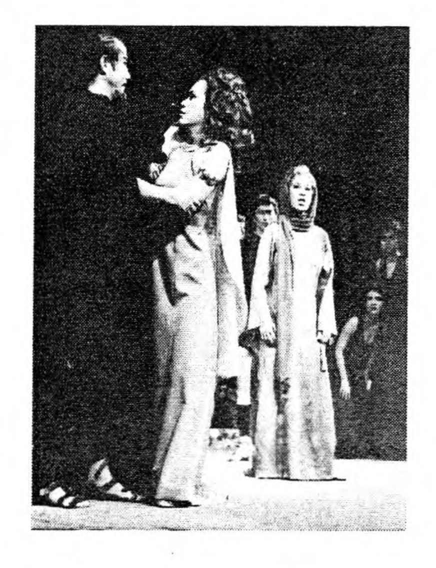
Michael ISSACHAROFF

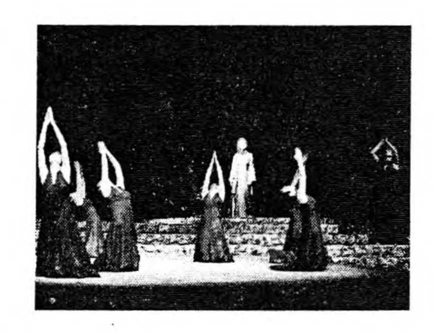
8. Cf. « *La Chambre* ou les séquestrés de Sartre » in *L'Espace et la nouvelle*, p. 73-84.

Les Troyennes 1965

A Tokyo en 1969 : Compagnie Kumo. Mise en scène et chorégraphie : Yasu Ohashi ; décors : Takako Kasahara.





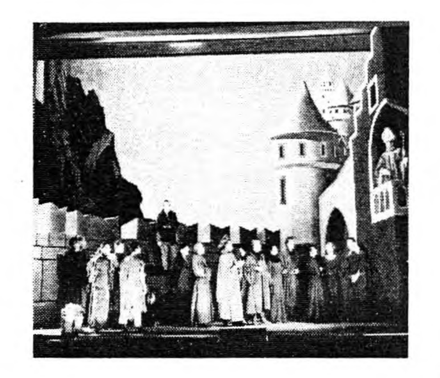




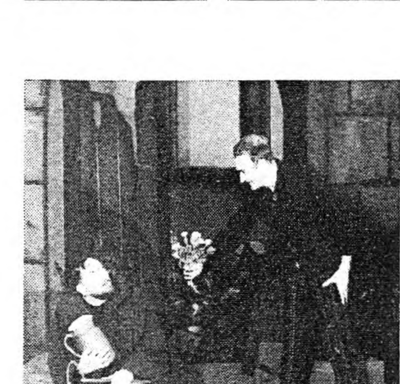
Le Diable et le Bon Dieu 1951

Mise en scène de Louis Jouvet. Théâtre Antoine. Avec Pierre Brasseur et Jean Vilar.

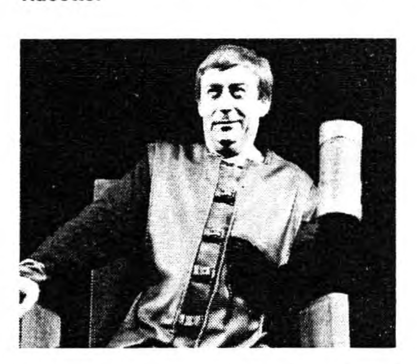








1968 : mise en scène de Georges Wilson au T.N.P. Avec François Périer, François Maistre et Francine Racette.



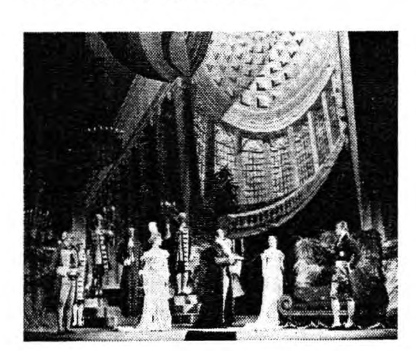


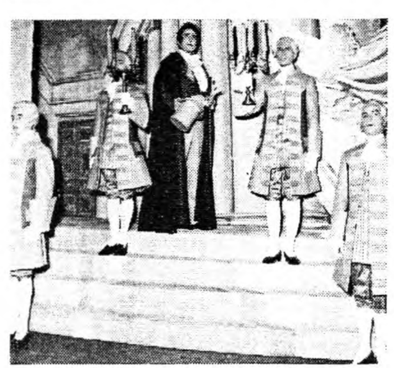




Kean 1953

Théâtre Sarah Bernhardt. Avec Pierre Brasseur, Marie Olivier.



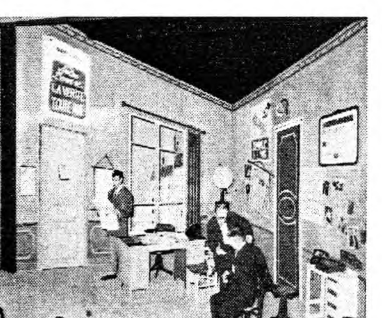


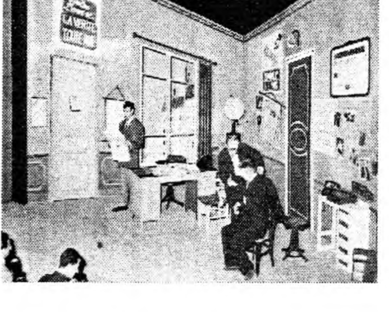


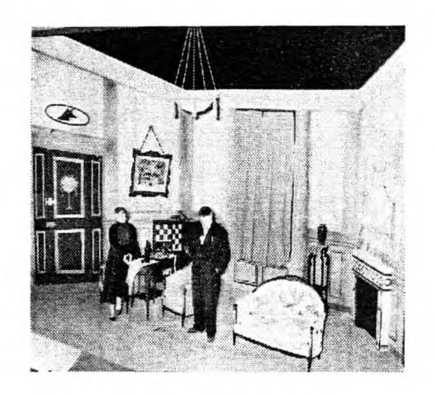


Nékrassov 1955

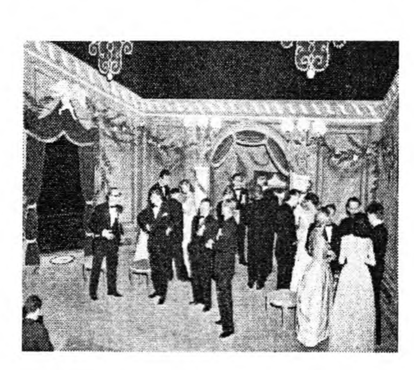
Théâtre Antoine. Avec Viold, Jean Paredes, Marie Olivier, Armontel.







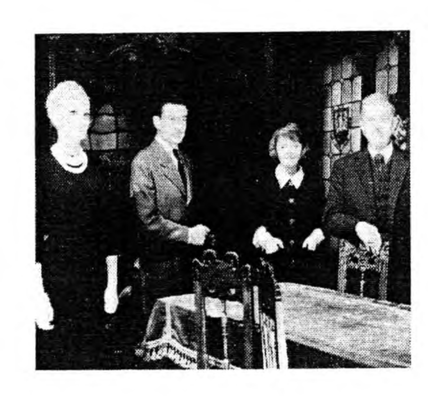


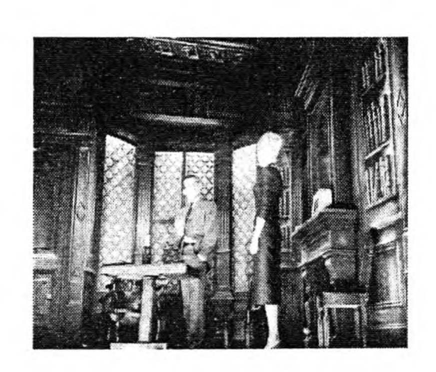


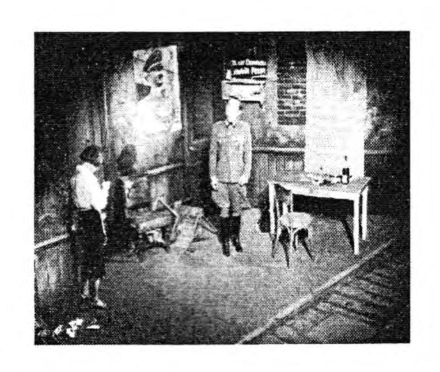
Les séquestrés d'Altona 1959

1959 : mise en scène François Darbon. Théâtre de la Renaissance. Avec Evelyne Rey, Marie Olivier, Robert Moncade, Serge Reggiani, Fernand Ledoux.

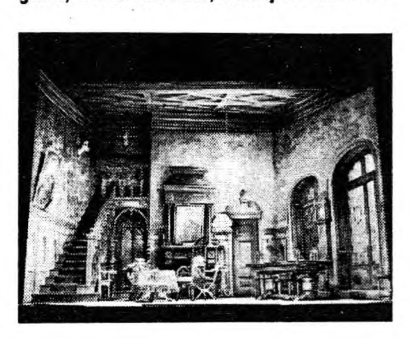








1961 : Tournées Herbert. Avec Reggiani, Vera Norman, François Darbon.





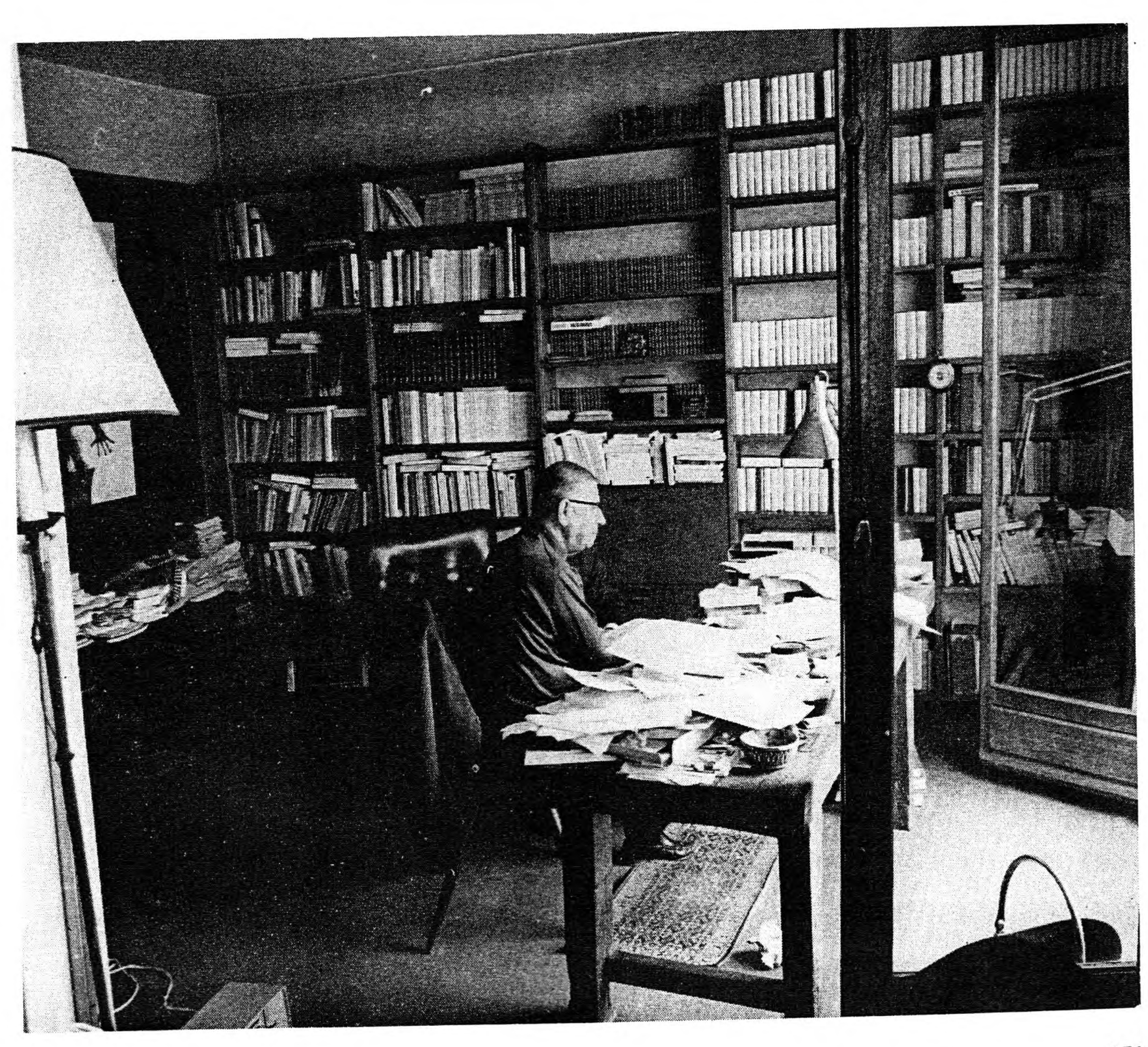


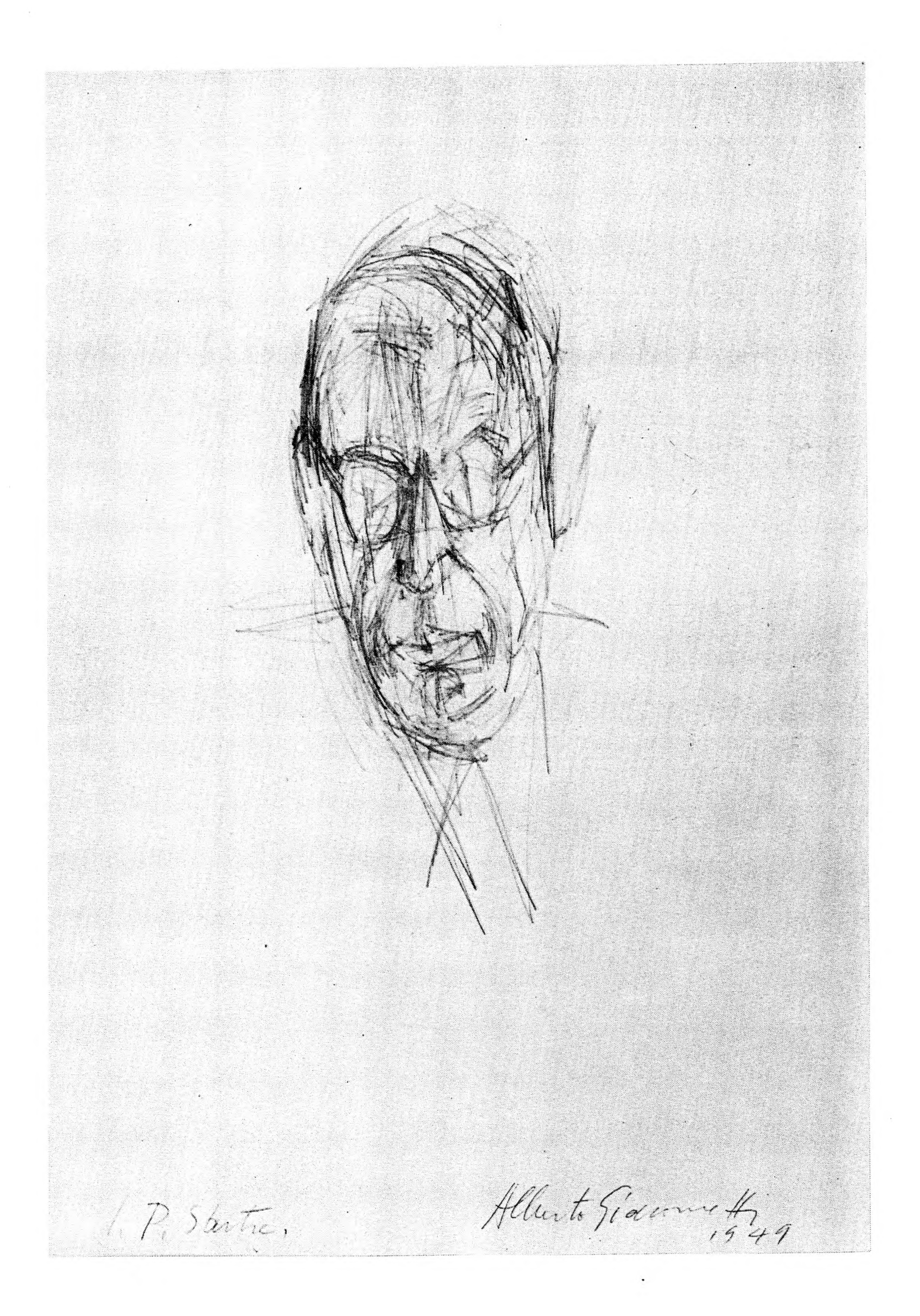


Jean Genet, par Giacometti (1954).

4

Critique littéraire




J. P. Sartre,
Alberto Giacometti
1949

Henri MESCHONNIC

Situation de Sartre dans le langage

Ce n'est pas tant une situation qu'un passage, à travers Sartre, que j'esquisserai. Le structuralisme est venu, il est passé. La sémiotique, maintenant-hier, occupe les littéraires. L'existentialisme n'est plus mondain comme il a été. Le vent n'est plus à la responsabilité, à la conscience. L'éthique est désuète. On se soucie davantage, dans l'après-structuralisme ou l'après-Wittgenstein, de systèmes de signes, de logique. On est beaucoup plus spécifique, et formalisé. Ce qui n'empêche pas, au contraire, de se soûler de jeux de signifiants. Leibniz et Court de Gébelin sont harmoniques. Sartre n'est plus d'**avant-garde.**

Mais Sartre a poussé, plus loin qu'on ait jamais poussé, l'aventure de chercher les rapports si traditionnellement présupposés entre un homme et une œuvre. En quoi il reste non seulement exemplaire par la force et la tenue, sa minutie synthétique, — s'être maintenu là où d'autres n'ont fait que côtoyer, ou cru qu'ils avaient dépassé la question. Il reste exemplaire par sa manière de tendre la contradiction. Pourtant, avec toute l'admiration pour le travail, il y a un point où il lâche. Je ne parle pas de l'accomplissement, du 4ᵉ volume non écrit ou non publié de **L'Idiot de la famille**, de l'inachèvement de la **Critique de la raison dialectique.** Je parle du point théorique interne où se défait ce qui se faisait et qui continue d'avancer, mais en contenant sa déroute. Non un échec. Car nul n'a jamais autant réussi une entreprise comme **L'Idiot de la famille.** Mais un manque constitutif avance avec l'avancée de l'ouvrage. C'est pourquoi il y a aventure, un roman de la pensée. C'est par là que Sartre n'a plus rien à faire d'avoir tort ou d'avoir raison. Et qu'il ne s'agit pas d'avoir raison contre lui. Situé, il situe. Il marque son temps, un temps du rapport entre la théorie du langage et celle de l'historicité.

C'est si nous travaillons l'historicité qui nous travaille, si nous nous déplaçons — ce qu'on se gardera de prendre pour un progrès, nécessairement — que nous pouvons, non juger, mais reconnaître ce que nous ne connaissons pas. Ainsi, je n'en sais pas plus, et certainement infiniment moins, que Sartre, mais je suis ailleurs. Ces décalages, qui ne sont guère dialogiques, situent à leur tour l'interpellation. Il ne s'agit alors plus tant de comprendre, que de poursuivre, reprendre, essayer ailleurs.

Je me limiterai à tenter de circonscrire les difficultés, chez Sartre, de son rapport à la théorie du langage, passant par sa méthode, son marxisme, sa poétique, leurs effets sur le savoir autant que sur les pratiques, pour ce qui est d'écrire. Mais ces effets ne s'arrêtent pas plus à la théorie de la littérature que la poétique elle-même ne s'y arrête. Il s'agit, **par** et non **à travers** la littérature, des rapports entre la politique du signe et la politique du discours. La littérature est capitale, on ne peut pas la traverser, car elle joue l'un des enjeux les plus grands que puisse connaître le sujet. Elle fait une politique du sujet, à notre votre insu. Elle est la scène et la pièce où se jouent les conflits du sujet avec la philosophie politique de l'Etat, la pratique de l'Etat, mais pour de vrai, sans répétition. On ne s'y relève pas derrière le rideau. C'est dire que je ne lis pas philosophiquement la philosophie de Sartre, pas plus que phénoménologiquement la phénoménologie, ni ne tiens ici un discours philosophique. Il s'agit seulement d'une enquête pour une question. La question est celle de la place et du fonctionnement dans le langage de ce qu'on nomme intransitivement **écrire.** Poser la question à la fois mène et modifie l'enquête. Je ne vais donc pas décrire. Mais tenter de montrer des stratégies, des enjeux. C'est pourquoi je m'en tiens, loin de toute exhaustivité, à deux œuvres de Sartre, **Saint Genet comédien et martyr,** et surtout **L'Idiot de la famille,** mis en rapport avec **Questions de méthode,** dans **Critique de la raison dialectique** (1). J'ai ébauché et situé ma critique dans **Le Signe et le poème,** auquel, pour le sens et le statut de mon propos, je renvoie (2).

Peut-être toute la recherche de Sartre, tout son projet se rassemble dans **L'Idiot de la famille,** et dans la question posée en préface : « Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? » Il s'agit de **comprendre** une « âme déchirée » (I, 512), « truquée » (I, 574), pour **expliquer** une œuvre, **Madame Bovary.** Il y a un défi contre le siècle, à reprendre ce que la modernité a rejeté, du **Contre Sainte-Beuve** et des formalistes russes aux structuralistes, aux sémioticiens, aux théoriciens du **texte.** Sartre dit : « Je m'oppose complètement à l'idée de texte » (Entretien du **Monde).** Il ne craint ni le psychologisme qui titrait une collection universitaire **L'homme et l'œuvre,** ni de traiter un recueil de correspondance comme le discours de qui est sur le divan de l'analyste. Et son manque de prudence a raison des prudences, qui sont des ruses, car elles consistent à faire comme s'il n'y avait plus cette question, de l'homme **et** l'œuvre. Sartre a conquis sa naïveté. Il est parti pour des va-et-vient dont justement peut-être on ne peut pas sortir.

Apparemment, il part de l'œuvre : « L'œuvre pose des questions à la vie », elle est **« plus complète, plus totale** que la vie » **(C.R.D.,** 90). Il faut comprendre ce qui y mène, qui est conçu comme une causalité. Comment autrement ? Comprendre un sujet, « interroger sa protohistoire » (I, 158), « reconstituer dans toutes ses phases le mouvement dialectique par lequel Flaubert se fait progressivement **l'auteur-de « Madame Bovary »** (I, 659). La vie est une défaite, l'œuvre est la victoire. La vie est une mise en demeure, en impasse, l'œuvre est la solution, la **réponse,** l'issue. Dans **Saint Genet :** « prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés » **(S.G.,** 645). **Certains** l'ont inventée. Mais ce n'est pas **quelque chose :** c'est leur vie. Et ils ont pu en mourir. Van Gogh a écrit : « mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a sombré à moitié » (3). On est dans un tourniquet. Qu'a-t-on appris ? Que Flaubert est Flaubert et qu'il n'y en a qu'un et ainsi de suite ?

Comment échapper à l'effet d'après coup, à l'illusion rétrospective ? L'œuvre est singulière. C'est elle qui a **écrit la vie,** où on fouille, cherchant une **biographie.** Sartre parle de la saveur « qu'il faudrait restituer au terme d'une longue fréquentation ou d'une étude biographique » (I, 658). La **« personnalisation »** est une réciprocité : l'œuvre est « l'outil ou le matériau de l'élaboration de l'homme par l'œuvre et de l'œuvre par l'homme » (I, 659). Mais l'**objectivation,** dans et par l'œuvre, fait que l'œuvre n'est pas, n'a jamais été **expression,** comme l'écrit pathologique est, d'une subjectivité, la plus simple expression. De la subjectivité à l'objectivité, l'œuvre est historique. Contradiction que tient le terme d' **« universel singulier » (III,** 30). Flaubert était névrosé, mais entre tant de névrosés, il y a un « Art poétique qu'il tire de sa névrose et qu'il découvre le **premier** dans son siècle » (II, 1990). Il y a une circularité, de l'homme à l'œuvre, et de Sartre entre sa question et sa réponse. Sartre écrit : « le rapport de Flaubert à l'art est la clé de sa névrose » (II, 2009). C'est que réversiblement la névrose de Flaubert est la clé de son rapport à l'art. Sartre écrit que Flaubert « voyait sa propre vie peuplée d'intersignes » (I, 310), dont

---

1. **J.-P. Sartre,** Saint Genet comédien et martyr, **t. 1 des Œuvres Complètes de Jean Genet, Gallimard, 1952, — abrégé plus loin en** S.G. ; L'Idiot de la famille, **t. 1 et 2 Gallimard, 1971, t. 3, 1972 — je ne mentionne que l'indication du tome et la page ;** Critique de la raison dialectique, **Gallimard, 1960, abrégé en** C.R.D. ; **j'ajoute un entretien paru dans** Le Monde, **14 mai 1971.**
2. **H. Meschonnic,** Le Signe et le poème, **Gallimard, Le Chemin, 1975, pp. 161-166, pour ce qui est de Sartre, mais seul l'ensemble du livre comme trajectoire d'une question situe ce passage même.**
3. **Marc Edo Tralbaut,** Van Gogh le mal aimé, **Lausanne, Edita, 1969, p. 338.**

il a rempli **Madame Bovary.** C'est qu'on les trouve et qu'on les cherche dans **Madame Bovary.** L'Idiot de la famille est devenu un génie : le « développement concret de cette enfance » (I, 387) explique-t-il le génie ?

Cette circularité cependant n'est pas une tautologie. Sartre a raconté et démontré à la fois que, sans le malheur vécu de ses rapports à son père, à sa mère, à son frère, à sa sœur, Flaubert, sans sa solitude qui a déterminé ses rapports aux autres donc au langage, n'aurait pas été cet écrivain-ci, **l'auteur-de-Madame Bovary.** Le génie est donc une histoire. Rien d'autre qu'une histoire. Une spécificité du vivre, ou inséparable du vivre. Y a-t-il même encore une spécificité distincte, littéraire ? Oui, puisqu'il y a le langage. Elle n'est d'ailleurs pas propre aux arts du langage seuls. Qu'est-ce qu'une vie de peintre et son rapport à peindre ? Et ainsi sans fin. Sartre a voulu démontrer que les « états ambigus » de Flaubert dans son enfance sont « à la source même du génie de Flaubert » (I, 361). Une source-origine, une source-cause. Et si on connaît la source, connaît-on autre chose qu'une source ? La valeur attachée à l'œuvre se déplace vers la connaissance du sujet-auteur : « Revenons au docteur Larivière : ce qui donne tant de prix aux pages de **Madame Bavary** qui se rapportent à lui, c'est qu'elles nous font voir le père décédé à travers le souvenir que Gustave, à trente-cinq ans, conserve de lui » (I, 454). Le docteur Larivière est une transposition, une **clé.** L'œuvre est instrumentalisée, traversée, détextualisée. Connaît-on moins le génie là où il est impossible d'en faire autant ? Pour Isaïe, Sophocle, Shakespeare ? Ni oui, ni non.

Le génie est une spécificité et une historicité inséparables. Sartre explique **ce que** Flaubert écrit et **pourquoi,** mais pas le pourquoi du comment. Ainsi l'effort inégalé de **L'Idiot de la famille** revient au **style-c'est-l'homme-même.** Ce qui n'est que trop vrai, mais on ne sait pas comment c'est vrai, et on n'a de nouveau rien dit en disant tout. Les questions de Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? » et « Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? », dans leur couplaison complémentaire, laissent autant côte à côte l'œuvre **et** l'homme que le dualisme classique fait du corps et de l'âme, et le double dualisme du signe, interne entre signifiant et signifié, externe dans son rapport aux choses.

Que peut-on savoir du langage, aujourd'hui ? C'est-à-dire du sujet, dans son rapport à l'histoire, au social, à l'Etat ? Déplaçant la question, il s'agit de ne plus oublier le langage. Car la question sur l'homme paradoxalement oublie le langage. Elle institue une anthropologie qui contient et continue la métaphysique du signe, avec ses corollaires esthétiques et politiques, au lieu de travailler à une anthropologie historique du langage.

De même que l'histoire sainte « transforme continuellement l'histoire en catégories mythiques » (**S.G.,** 13), les catégories de la conscience, de l'être, de la totalité, de l'unité, transforment continuellement le langage, son historicité, en catégories mythiques, tournées vers la « **réconciliation** » de l'Etre, ce « rêve tendre » de l'unité et des « optimistes naïfs » (**S.G.,** 274).

Que peut-on savoir d'un sujet ?

Sartre postule la voix dans l'écriture, et la trouve. C'est son rapport privilégié à Flaubert. A lui seul, il susciterait un autre roman-méthode, qui est pourtant déjà contenu dans **L'Idiot de la famille** même. Du parlage de Flaubert, Sartre montre que ce dernier « entrevoit une théorie anticartésienne du langage : pour lui la conception ne précède pas l'expression ; c'est l'inverse : on parle et le sens advient par les mots » (I, 879), d'où : « on dit plus qu'on ne sait, plus qu'on ne comprend alors même qu'on s'efforce de n'exprimer que ce qu'on a conçu clairement » (I, 879). L'oral est opposé à l'écrit comme le moindre contrôle à la surveillance sur soi. C'est sa correspondance-associations libres, où Flaubert « écrit comme on parle sur le divan de l'analyste » (I, 880), opposée aux œuvres : « Le secret du style dans les grandes œuvres de Flaubert, c'est qu'il est éloquence refusée » (I, 885). Œuvres où pourtant « la **voix** demeure jusqu'au bout l'**achèvement de l'écriture** » (I, 885). La contradiction reste intacte, de la voix non-voix, et le mystère, dans les mots de la stylistique ancienne : le **secret du style.** Non que ce **secret** soit percé, loin de là, ni que des termes techniques élucident les mystères qu'ils supposent résolus. **Secret** se désigne comme intuition pré-théorique, et reste pris dans les implications de la métaphysique du signe, où manœuvre l'empirisme.

La seule technique opératoire est alors une analyse des présuppositions, du non-dit à travers le dit et, dans les écrits de jeunesse de Flaubert, les « intentions avouées du narrateur et, entre les lignes, celles qu'il tait mais qui sont impliquées nécessairement par le récit » (I, 413). C'est la psychanalyse d'une famille, comme on n'en a peut-être jamais écrite, avec cette extension, sauf qu'elle ne se fait pas sur du vivant. Sartre dégage admirablement comment, chez Flaubert enfant, le refus d'apprendre à lire montre que la conception du langage est « rapport à soi et aux autres » (I, 363), ou comment, envers sa sœur, il « s'est sûrement connu comme **garçon-mal-aimé-devant-être-suivi-d'une-fille-dont-il-usurpe-la-place** »

(I, 722). Ce sont des sources : « dans sa rancune prospective réside la source de son pouvoir d'observation » (I, 446). Une caractérisation jamais ainsi marquée, une découverte, la passivité de Flaubert : « méchanceté passive » (I, 448), « constitution passive » (I, 667), — en rapport à construire avec les phrases au passif : « les verbes passifs très nombreux, qui constituent souvent le défaut des phrases flaubertiennes et qui contribuent à faire de œuvres de Flaubert ce que Malraux appelle de " beaux romans paralysés " (entretien). Mais pourquoi alors un **défaut,** si ces phrases sont **l'homme-même** ?

L'appel à la psychanalyse est un passage à la psychanalyse, plus qu'un rapport à elle ou un discours sur, plus qu'une application, mais pratiquement la méthode de connaissance, de découverte, qui s'identifie, sinon qui se substitue, au projet anthropologique tout entier de Sartre : « Seule, aujourd'hui, la psychanalyse permet d'étudier à fond la démarche par laquelle un enfant [...] Seule, elle permet de retrouver l'homme entier dans l'adulte, c'est-à-dire non seulement ses déterminations présentes mais aussi le poids de son histoire » **(C.R.D.,** 46). La psychanalyse est alors à la fois un outil (elle **permet),** et ce qui tient l'outil. Méthode et projet, elle est rendue coextensive à l' « idéologie » existentialiste. Pas plus que celle-ci, elle ne s'oppose au matérialisme dialectique qui l'a pourtant représentée comme un « avatar du fétichisme de l'intériorité » **(C.R.D.,** 47). Elle serait une « médiation privilégiée » pour passer des « déterminations générales et abstraites à certains traits de l'individu snigulier » **(ibid.). L'Idiot de la famille** : une de ces « monographies psychanalytiques » qui étudient « l'évolution de la famille française entre le XVIIIe siècle et le XXe, laquelle à son tour traduit à sa manière l'évolution générale des rapports de production » **(ibid.).** Mais il y a une double difficulté, celle de l'œuvre : si elle **traduit,** elle aussi, qu'est-ce que ce **traduire,** et qu'implique cette métaphore ? et la difficulté de la relation au marxisme. Le rôle que Sartre fait jouer à la psychanalyse réalise le **mythe de l'articulation.** Il en est peut-être même le principal émetteur. Tous les nains d'aujourd'hui sont sur ses épaules. Il y a mythe parce que le discours efface les contradictions, empiriques et théoriques, au profit d'une unité-vérité-totalité. Le projet anthropologique se veut l'intégration de la psychanalyse et du marxisme, mais en même temps, à la question d'une incompatibilité entre les deux, Sartre répond : « la médiation analytique ne change rien » **(C.R.D.,** 49). D'où des questions à la méthode.

Que peut-on savoir d'une méthode ?

De l'homme à l'œuvre, par **empathie.** Un continu, de l'analyste à l'analysé. Qui fait de l'analyse au moins en partie une herméneutique. A la fois et successivement **dehors** et **dedans** : « Je viens de faire l'analyse chimique de cette âme divisée, à présent il faut la recomposer » **(S.G.,** 281), et « je veux le décrire de l'intérieur tel qu'il s'apparaît à lui-même vers sa dix-huitième année » **(S.G.,** 282). Comme les historiens romantiques voulaient revivre, ou faire revivre, le passé. Comme le romancier dit classique, à la fois intérieur et extérieur à ses personnages. Le récit est celui du roman du XIXe siècle : « Nous l'avons vu passer de l'acte au geste et du geste au mot ; mais pour passer du mot à l'œuvre, il y a un long chemin plein d'embûches à parcourir. C'est sur ce chemin que nous allons le suivre » **(S.G.,** 470). Roman d'apprentissage, explicitement, et méthode. Flaubert, « nous l'avons compris de l'intérieur, c'est-à-dire en complicité avec lui » (II, 1787). Bien que, strictement, complicité ne soit pas intériorité, sinon il n'y aurait plus complicité. Et pour le roman de Sartre, qui s'écrit à travers celui de Flaubert, cette complicité est le héros, effacé et tout présent. Le « point de vue de l'intériorité » (II, 1810) se fait par les prosopopées fréquentes, les guillemets pour parler la pensée de Flaubert : « Docile disciple de mon père, je m'empresse de croire... » (I, 560). **L'empathie est un historicisme** : l'illusion de décrire le passé tel qu'il a été vécu, la méconnaissance de ce qu'est **décrire,** l'observé et l'observateur fondus par fiction dans le même et croyant faire abstraction de l'observateur. Aussi ce discours simple et double à la fois doit-il prendre des précautions réitérées, passant de la description substitutive à la présentation : « Je dis ce que pense Flaubert et ce qu'il fait penser à Emma ; non ce que je pense » (II, 1276, n. 1).

Une anthropologie totale, génétique et structurale, autant tout le langage dans un mot et toute l'humanité dans un homme, le particulier concret et l'universel en un, c'est ce qui fait de **L'Idiot de la famille** l'accomplissement des **Questions de méthode.** Le conflit avec le marxisme, le constat d'une carence dans le marxisme, ont lancé le projet : « Le marxisme contemporain montre, par exemple, que le réalisme de Flaubert est en rapport de symbolisation réciproque avec l'évolution sociale et politique de la petite-bourgeoisie du Second Empire. Mais il ne montre **jamais** la genèse de cette réciprocité de perspective » **(C.R.D.,** 45), « Nous ne savons ni pourquoi Flaubert a préféré la littérature à tout ni pourquoi il a vécu comme un anachorète, ni pourquoi il a écrit **ces livres** plutôt que ceux de Duranty ou des Goncourt » **(ibid.).** Par « analyse régressive » et « synthèse progressive », il fait la « genèse de cette sensibilité » (I, 51), il **explique** le génie : « explication » (I, 52), « restitution » (I, 54), « déchiffrer » (I, 181). Ayant à faire l'analyse d'un discours, Sartre a mis tout son travail dans la recherche d'une genèse. Par-là, il a identifié le **fonctionnement** et la **genèse,** au bénéfice de la genèse. Il était donc conduit à remonter un cours, remonter aux sources, comme on dit, non seulement trouver

l'origine mais la revivre, comme du dedans. La méthode semble plutôt tenir des sciences de la nature, et biologiser le langage, organisme **vivant.** Elle est contemporaine de Darmesteter, épistémologiquement, c'est-à-dire du temps « où la science du langage s'était persuadée à elle-même qu'elle était une science naturelle, presque une science physique ; [...] profonde illusion de sa part, [...] ce débat est clos et bien clos »[4]. Il y a ainsi une contradiction très forte dans cette méthode, car cherchant à faire une histoire, elle naturalise le langage, et alors que son empathie fait un historicisme, elle opère l'inverse d'une méthode qui chercherait dans la spécificité du langage sa propre épistémologie, celle de l'historicité. Il y a à reconnaître que toute unité du langage participe du principe de Saussure, qui historicise radicalement l'origine en fonctionnement. Ainsi : « La question de l'**origine du langage** n'existe même pas. Ce serait étudier où commence le Rhône, localement et temporellement. Question absolument puérile. Le soi-disant contrat primitif se confond avec ce qui se passe tous les jours (avec création indéfinie de signes) »[5], et « Il n'y a aucun moment où la genèse **diffère** caractéristiquement de la **vie** du langage, et l'essentiel est d'avoir compris la vie »[6] — où la « vie », dans les contextes de Saussure, renvoie au système, à la valeur, aux transformations, à tout le mécanisme dans ce qu'il a de systématique, et qui requiert une systématique, une « philosophie de la linguistique ».

Du sujet au social, Sartre les montre tous deux, l'un par l'autre, historiques. Biographie et époque, la méthode « déterminera progressivement la biographie (par exemple) en approfondissant l'époque, et l'époque en approfondissant la biographie » (**C.R.D.**, 87). L'époque étant définie « toute temporalisation historique dans la mesure où elle produit d'elle-même ses frontières » (III, 440). Et la méthode de Sartre rationalise un rapport, entre des écrivains et une époque, jamais tenu avec une telle précision dans la réciprocité. Mais elle le fait, et elle veut « rester **euristique** » (**C.R.D.**, 87), en identifiant le **sens** et la **totalité**. Cette identification lève des difficultés qui tiennent fondamentalement à sa relation au marxisme.

Qu'est-ce que le marxisme de Sartre ?

Sa méthode se donne pour marxiste. Elle a un lexique marxiste. Elle est rejetée par les marxistes comme non marxiste. Rejet parfaitement intégré par le projet anthropologique de Sartre. Il importe donc, dans et par l'analyse de la théorie du langage et de la littérature chez Sartre, de situer le statut du marxisme chez lui, si contradictoirement tendu entre « une méthode plus ou moins révolutionnaire parce qu'elle est marxiste » (entretien), c'est-à-dire plus marxiste que les marxistes eux-mêmes ne le sont, et une critique du marxisme — à la fois une volonté de l'être et une impossibilité de l'être, précisément parce qu'elle garde trop du marxisme, et par le statut du sujet dans le marxisme.

Le tome III de **L'Idiot de la famille,** étant donné la spécificité de son objet, jamais traité ainsi par Marx, n'évoque pas en vain, à plusieurs reprises, **Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte.** Par le rapport entre écrivain et société en termes de contradictions, et de contradictions masquées, l'inconscient de l'idéologie. Pour le futur écrivain de 1840, la littérature se présente « comme un travail destructeur qui suscite sa négativité alors que l'idéologie bourgeoise, approfondie, complétée, est devenue positive et conservatrice depuis que cette classe est au pouvoir. Nous reviendrons bientôt sur cette contradiction masquée » (III, 75). Il me semble qu'on n'a jamais si clairement exposé ce qui liait et tendait Flaubert ou Baudelaire à la fois à et contre leur classe, ni si bien (en termes poétiques-politiques) démarqué le vrai du truqueur, ici Leconte de Lisle : une histoire de la littérature dans et par l'histoire, non une histoire **de** la littérature.

Cependant les notions marxistes dont **se sert** Sartre, comme celle d'« infrastructure économique » (III, 245), sont alléguées, citées, plaquées. Elles viennent d'une autre pertinence, qui a sa propre spécificité. Leur transport présuppose l'unité **immédiate** du politique, et, par l'absence de tout problème épistémologique, l'absence d'une spécificité épistémologique, où la littérature est indiscernable de l'idéologie, et où le langage est fondu à l'idéologie. Sartre utilise ici de confiance, et comme clichés, ces emprunts : « L'époque **se fait** comme totalisation d'une société en s'opposant à elle-même à travers des milliers d'incarnations particulières qui luttent entre elles pour survivre sur la base de transformations infrastructurelles » (III, 443). Cette **base** est une évocation purement nominale, allusion à la doctrine et non opération. La démonstration est supposée faite ailleurs. Il suffit de dire la formule, pour éviter de faire la démonstration. Ces mentions sont une assurance prise sur le marxisme, une foi : « comment, si l'on croit — comme je fais — à la dialectique qui mène des infra aux superstructures et

---

4. **F. de Saussure,** Cours de linguistique générale, **éd. critique par Rudolf Engler, Wiesbaden, Harrassowitz, 1974, tome 2, fascicule 4, p. 5.**
5. **Même édition, 1er fascicule, p. 30.**
6. **ibid.**

qui produit celle-ci à partir de celles-là, comprendre qu'un praticien féru de Darwin [...] » (III, 302).

La notion de **lutte de classes,** elle, semble plus active, bien qu'elle agisse aussi par allusion : « Ainsi, au cours de la lutte de classes qui donne sa vraie figure au XVIII° siècle, quand la littérature croit se poser pour soi, elle se borne à détruire l'idéologie de la classe politiquement dominante pour frayer le chemin à l'idéologie de la classe qui a le pouvoir économique » (III, 74). Les bourgeois choisiront le Second Empire « à l'occasion d'événements réels dont l'origine est à chercher dans la lutte des classes » (III, 665). Mais Sartre n'attribue pas le statut de science-vérité-théorie universelle à la notion de lutte des classes, du moins pas explicitement. D'où le trouble interne de sa référence à la lutte des classes. Elle est la vérité des contradictions historiques. Pourtant il en récuse la conséquence théorique majeure. Et la notion de lutte des classes fait-elle, à elle seule, le marxisme ? Non, si on n'en fait pas un concept « scientifique », dans un marxisme-science. Hors du marxisme-science, c'est un élément hors système, idéologique, fondamental, mais vague. Ce que précisément fait Sartre : « Comprendre le marxisme c'était d'abord comprendre la lutte des classes » [7].

Sartre récuse l'identification du marxisme à une science. Il y reconnaît une incapacité de théoriser le spécifique, le sujet. L'idée qu'un écrivain exprime son temps est une notion « simplifiée à l'extrême par la critique — et notamment par les études " scientifiques " du marxisme » (III, 424). Le marxisme a « entièrement perdu le sens de ce qu'est un homme » (**C.R.D.**, 58). Et c'est le programme des **Questions de méthode,** réalisé dans **L'Idiot de la famille** : combler un manque, une carence du marxisme. Lui apporter ce sens de la spécificité, que Marx avait et que le marxisme a perdu. Apporter la méthode pour analyser la « spécificité de l'**événement** historique » (**C.R.D.**, 81), éliminer « l'absurde juxtaposition d'un résidu contingent et d'une signification **a priori** » (**ibid.**). A ce prix, Sartre accepte d'être mal aimé par les marxistes, de ne faire qu'une **idéologie** : il **complètera** la lacune des marxistes malgré eux, il ranimera le marxisme de telle sorte qu'un jour sa théorie intégrante sera réintégrée, sera, elle, le « fondement » de la totalisation, que **doit** réaliser le marxisme intégral.

L'absence, ou l'incapacité, conjointe, sinon identique, d'une théorie du spécifique et du sujet, dans le marxisme, Sartre la constate, plus qu'il n'en cherche les causes, ou les sources : « Le marxisme s'est arrêté » (**C.R.D.**, 25). C'est une séparation entre la théorie-dogme, « Savoir pur et figé » et la pratique, « empirisme sans principes ». Il en résulte que « l'analyse consiste uniquement à se débarrasser du détail, à forcer la signification de certains événements, à dénaturer des faits ou même à en invoquer pour retrouver, par en dessous, comme leur substance, des 'notions synthétiques' immuables et fétichisées » (**C.R.D.**, 28). La description de Sartre ne vise que le traitement du particulier. Elle repère un fonctionnement, mais hors de ses stratégies, de ses enjeux, hors de son rapport au pouvoir, apparemment. Il est vrai qu'il y a l'implication : « Le formalisme marxiste est une entreprise d'élimination » (**C.R.D.**, 40). Mais ce qui domine, dans cette critique, c'est la stérilité anthropologique du marxisme, « scolastique de la totalité » (**C.R.D.**, 28). Le projet de Sartre est à la fois réaction et réanimation. Là où le marxisme est « insuffisamment euristique » (**C.R.D.**), il veut une méthode euristique.

Mais Sartre, critique du marxisme, ne se veut pas antimarxiste : « Je l'ai souvent constaté : un argument " antimarxiste " n'est que le rajeunissement apparent d'une idée prémarxiste » (**C.R.D.**, 17). Puisque, préalablement, le marxisme, tel qu'il devrait être, a été identifié à la totalisation maximale de l'anthropologie, Sartre ne peut que chercher à **sauver** le marxisme : « Il n'est pas douteux en effet que le marxisme apparaisse aujourd'hui comme la seule anthropologie possible qui doive être à la fois historique et structurelle » (**C.R.D.**, 107). Il ne le sauve pas tel qu'il est. Il le modalise, il l'utopise : qui **doive** être. A condition de colmater une « faille », qui semble un défaut de méthode, et qui est que le marxisme « tend à éliminer le questionneur de son investigation et à faire du questionné l'objet d'un savoir absolu » (**ibid.**). Or c'est toucher au statut de science auquel le marxisme tient plus que tout, car il lui est indispensable pour s'assurer et conserver le pouvoir. Sinon, il n'est qu'une idéologie parmi d'autres. Mais ce statut très particulier de **science-pour-le-pouvoir** comporte précisément l'impossibilité de construire une théorie historique du langage, de la spécificité et du sujet. Comme les marxistes, ou tel marxiste, Lukacs souvent visé, Sartre oppose **les** marxistes, ou **des** marxistes, **au** marxisme. Mais il reproche au marxisme ce qu'il tend lui-même à faire, autrement, s'oubliant de son investigation tant il s'y est intégré par empathie, et s'identifiant, par l'intégration de la psychanalyse et du marxisme (tel qu'il est — la psychanalyse serait donc ce qui **comble** la faille du marxisme ?) en une anthropologie existentialiste, à un savoir absolu.

Sartre se veut **tout** le marxisme, que les marxistes ne sont pas. Il propose, pour cela, de généraliser à « **tous les domaines de l'anthropologie** » la méthode analytique-régressive et historique-génétique (**C.R.D.**, 42). La question de **L'Idiot de la famille,** « que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? »

---

7. Cité par Michel Sicard, « Sartre, philosophe de l'histoire », NRF n° 298, novembre 1977, p. 97.

est donc, non seulement la même question que celle du programme antérieur, « avons-nous aujourd'hui les moyens de constituer une anthropologie structurelle et historique ? » (**C.R.D.**, 9), mais elle fait à la fois la question et la réponse. Les deux adjectifs, **structurelle** et **historique**, tiennent tout le champ des méthodes possibles, esquissant une réconciliation des deux adversaires, structuralisme et marxisme, en une complémentarité sans résidu, une anthropologie qui « trouve sa place à l'intérieur de la philosophie marxiste », considérée comme l'« indépassable philosophie de notre temps » (**ibid.**). **Unité-totalité-vérité**, c'est exactement ce qui définit le discours du mythe. Ce qui fait sa nécessité subjective-objective, son caractère **indépassable**, on dit aujourd'hui **incontournable.**

La totalisation fait le marxisme de Sartre : « il va de soi que les contradictions et leurs dépassements synthétiques perdent toute signification et toute réalité si l'Histoire et la Vérité ne sont pas totalisantes, si, comme le prétendent les positivistes il y a **des** Histoires et **des** Vérités » (**C.R.D.**, 10). Aussi la question « Y a-t-il une Vérité de l'Homme ? », à la même page, présuppose-t-elle sa réponse : il **faut** qu'il y en ait **une.** La modalisation du discours fait le préalable du projet. **Totaliser** a, chez Sartre, des emplois caractéristiques et fréquents : « Si nous voulons pénétrer plus avant dans la névrose de Gustave, il convient de totaliser l'"événement" de Pont-l'Evêque » (II, 1854). Le rapport entre la névrose subjective de Flaubert et la névrose objective de l'époque est une totalisation réciproque : « la seule hypothèse que nous aurons à vérifier doit partir de l'idée qu'un homme — quel qu'il soit — totalise son époque dans la mesure exacte où il est totalisé par elle » (III, 426). Jouent l'une sur l'autre une « totalisation globale » et une « détotalisation sérielle », le discontinu sur le continu. On peut, et il faut, « comprendre tout à fait le mal de Flaubert » (II, 2135). Il y a un volontarisme, un héroïsme de la pensée dans cette tension vers le tout. Mais le **sens** est-il **totalité** ?

Un rattachement explicite à l'hégélianisme pousse Sartre, et fait sa totalisation, sa dialectique. Le récit-biographie se présente lui-même comme un roman d'apprentissage, une dialectique vers une totalisation, quand Sartre parle de lui-même : « Il est vrai que j'ai assimilé certaines idées à travers des lectures indirectes, par exemple dans le cas de Lacan. De la même façon que je me suis trouvé, vers 1939, avoir assimilé beaucoup de choses de Hegel, que je connaissais mal : je n'ai vraiment pris contact avec Hegel qu'après la guerre, grâce à la traduction d'Hyppolite et à son commentaire » (entretien cité). Dans **Questions de méthode**, il rappelle la situation de Marx dans l'enseignement français de la philosophie, vers 1925, centré sur Aristote et la logistique : « Hegel lui-même nous était inconnu » (**C.R.D.**, 22). Sartre s'identifie à la « méthode dialectique », qui « dépasse en conservant » (**C.R.D.**, 95). Il sera donc une synthèse. Rejeté par le marxisme réel, il dépasse ce rejet en le conservant : « reconquérir l'homme à l'intérieur du marxisme » (**C.R.D.**, 59). Son projet-méthode est une **solution** de la contradiction, un dépassement-**conciliation** : « Le conflit Hegel-Kierkegaard trouve sa solution dans le fait que l'homme n'est ni signifié ni signifiant mais **tout à la fois** (comme l'absolu-sujet de Hegel mais en un autre sens) signifié-signifiant et signifiant-signifié » (**C.R.D.**, 103). L'empathie est-elle dialectique ?

C'est une synthèse marxiste contre le marxisme, puisqu'il n'est possible que de se « contenir dans le cadre » qu'il fournit ou de « se perdre dans le vide ou rétrograder » (**C.R.D.**, 29). L'existentialisme est « l'anthropologie elle-même » (**C.R.D.**, 104), mais en présupposant, en maintenant ce que Sartre n'a jamais analysé, ni remis en question, qui est la conception du langage dans le marxisme, et ce rapport de nécessité entre le sens et la totalité qui fait un sens de l'histoire et un sens du sens, et qui ne peut pas ne pas comporter son propre statut de la spécificité, de l'historicité, son jeu du sujet et de l'Etat. La situation de Sartre est donc extraordinairement contradictoire. Sa conciliation est plus de l'ordre du désir que de la théorie. Elle est tendue vers une théorie du sujet que le marxisme interdit, tout en voulant et cette théorie du sujet et le marxisme. Pour **avoir tout.** La clé universelle.

Pourtant Sartre a commencé, dans **L'Idiot de la famille**, une analyse historique, dialectique, réaliste (au sens du matérialisme réaliste de Marx), qu'aucun marxiste n'a jamais faite. Mais le statut de l'opposition entre le subjectif et l'objectif n'est-il pas le même que celui de l'opposition entre le sujet et le social, résolue par un rapport du psychologique au sociologique ? Un rapport de passage-intériorisation réciproque direct qui méconnaît et oublie le langage, j'y viens plus loin. Cette restitution de Flaubert reste prise dans l'état théorique du défi qui lui a donné naissance : dans la mesure où elle sort d'une proposition que Garaudy faisait à Sartre, vers 1954, que Sartre rapporte dans l'entretien du **Monde**, d'**expliquer** un personnage, l'un selon une méthode marxiste, l'autre selon l'existentialisme. Ainsi Sartre acceptait, et répétait, l'opposition du marxisme-science à l'existentialisme-idéologie mais ne pouvait éviter d'être situé par le sens marxiste de **science**, et d'**idéologie.** Il y perdait en partie le sien, confirmation d'allégeance : idéologie — « système parasitaire qui vit en marge du Savoir qui s'y est opposé d'abord et qui, aujourd'hui, tente de s'y intégrer » (**C.R.D.**, 18).

Qui tente de s'intégrer au marxisme se rend impossible d'en faire une critique fondamentale, théorique-pratique. Il conserve l'univocité de l'Histoire, le sens de l'histoire du marxisme : « Ainsi la pluralité **des sens** de l'Histoire ne peut se découvrir et se poser pour soi que sur le fond d'une totalisation

future, en fonction de celle-ci et en contradiction avec elle. Cette totalisation, c'est notre office théorique et pratique de la rendre chaque jour plus proche. [...] notre tâche historique, au sein de ce monde polyvalent, c'est de rapprocher le moment où l'Histoire n'aura qu'**un seul sens** et où elle tendra à se dissoudre dans les hommes concrets qui la feront en commun » (**C.R.D.**, 63). Toute la faiblesse théorique constitutive du marxisme — **on a la théorie de l'histoire de sa théorie du langage** — est ainsi non seulement reportée mais réactivée dans le projet d'anthropologie-synthèse.

L'univocité mythique du sens s'accompagne d'un binarisme manichéen. L'opposition science/idéologie se double d'une répartition métaphorique positif/négatif, le tourniquet optimisme/pessimisme, gauche/droite. Une formalisation de type digital, caricaturalement, mécaniquement, loin de toute analyse historique, vous applique des paires de mots qui ont le schématisme parfait du mythe, l'indiscuté-indiscutable, le va-de-soi de l'idéologie. C'est « le pluralisme (ce concept de droite) » (**C.D.R.**, 24). Avec des précautions, et des guillemets, cette ponctuation de la **mention** et non de l'**emploi** mais qui permet l'emploi quand même : « Si je ne craignais de prêter à des simplifications excessives et d'être mal compris, je dirais qu'il y a un tour d'imagination " de gauche " et un autre qui est " de droite ". Le premier vise à représenter l'unité que le travail humain impose de force au disparate ; le second à figurer le monde entier sur le type d'une société hiérarchisée » (**S.G.**, 516, n. 1). Ce qui confirme la situation **à droite** du pluralisme. Autre binarisme idéologique, l'opposition féminin/masculin : « On retrouverait ici une distinction entre l'imagination " féminine " (qui renforce chez la femme — lorsqu'elle est complice de son maître — l'illusion d'être au centre d'un beau cosmos tout fait et qui lutte contre l'angoisse en fournissant des **preuves esthétiques** de l'ordre universel) et l'imagination " virile ", explosive (qui contient en elle et dépasse l'angoisse par les images qu'elle forme) » (**S.G.**, 520, n. 2). Le binarisme est mobilisateur. C'est un opérateur de glissement politique, affectif. C'est un désignateur d'altérité. Il n'a pas d'autre sens que sa fonction. Aussi n'a-t-il du sens que jusqu'à un certain point : antisémitisme de droite, de gauche. Jusqu'à s'en vider, dérisoirement : un impérialisme de droite, de gauche ? Pourquoi pas une mort de droite et une mort de gauche ? Hugo, dans **Quatre-vingt-treize**, dénonçait ce politique-là avec son humain à lui. Le mythe est le sujet de ce discours : celui qui l'énonce ne fait que lui prêter les organes de la phonation ou sa main à plume.

Sartre a un vague à la théorie, qui est la conséquence de sa situation. Ainsi son rapport au marxisme ne semble pas le contraindre à mettre au net son rapport à Heidegger. Il y fait allusion, plusieurs fois, et passe : « Le cas de Heidegger est trop complexe pour que je puisse l'exposer ici » (**C.R.D.**, 21, n. 1). Son Heidegger précède son Hegel. Avec Husserl, Scheler, Jaspers, il les date de son séjour de 1933, où il a « subi leur influence » (**C.R.D.**, 34). Il emprunte à Husserl le terme d'**« histoire régionale »** (**C.R.D.**, 35). Et celui, qui est fondamental, d'**épochè** : Flaubert « a la supériorité d'avoir commencé par une **épochè** radicale ; mis entre parenthèses, le monde et le langage ne sont réels ni l'un ni l'autre : tous deux sont des imaginaires » (II, 1999). Or le marxisme et la phénoménologie sont incompatibles (même s'ils sont, à certains égards, des alliés objectifs), ne serait-ce que par leur théorie de l'histoire. Sartre tient à la fois le discours de la phénoménologie et celui d'un marxisme idéal. Il peut le faire, ou plutôt il ne peut faire autrement, parce que son anthropologie humaniste transporte une **théologie** masquée, qui passe dans l'accès direct-total à l'Homme, oubli du langage — de l'historicité du discours et du poème —, oubli de l'observateur dans l'observé.

Qu'est-ce que la poétique de Sartre ?

Parlant du langage, Sartre emploie plusieurs fois le terme théologique de **Verbe.** Cet emploi ne peut pas être innocent de son histoire. Elégance, concession, habitude, rien de ses implications n'en serait atténué, mais aggravé plutôt, par la méconnaissance. Les associations verbales personnelles, qui sont l'histoire de chacun dans le langage et dans sa langue, et dont Humboldt parlait en termes d'historicité, et que la psychanalyse aussi historicise, Sartre écrit qu'elles « constituent, chez chacun de nous, le fond singulier et incommunicable de toute appréhension du Verbe » (I, 932, n. 1). Le rapport de Flaubert à sa mère a « vicié ses rapports au Verbe et à la vérité » (I, 721). La théologie, la métaphysique du signe-absence, font un continu théorique qui contient nécessairement une poétique substitutive.

La littérature est donc représentée comme compensatoire, dans sa relation avec la vie. Ecrire serait « traiter le discours écrit comme un **analogon** immense de toutes les absences qu'il veut présentifier » (I, 933). La littérature est un antimonde. Ce que montre cette analyse des associations **femme** et **fleur** pour le nom de la ville de Florence : « Choisir la somptuosité des noms, c'est déjà préférer l'univers du Verbe à celui des choses, et l'assouvissement par les mots — ou faux assouvissement — à la jouissance réelle des biens de ce monde » (I, 934). Le **faux** opposé au **réel.** Est-ce seulement parler de la littérature « telle que le XIX[e] siècle la conçoit » **(ibid.)** et que Flaubert adolescent la choisit ? En ce cas, rien de

plus étonnant que l'osmose Flaubert-Sartre. Sartre pense la poétique en termes platoniciens : le « mentir pour dire vrai » (**S.G.**, 574), le truquage, le faux. Malgré les déclarations en note (« Il va de soi que nous laissons à Gustave l'entière responsabilité de ces concepts » (II, 1964), le présentateur-substitut écrit par empathie : « faire de l'art », c'est « survoler la vie » (II, 1912), et le synthétiseur pose que Flaubert a le premier formulé cette idée qui « fera son chemin dans la seconde moitié du siècle » (II, 1959). Il lui arrive de critiquer, quand il ajoute : « si l'Art naît de la distanciation et de la frustration, si, pour peindre un sentiment il faut avant tout ne pas le ressentir et si l'Artiste est un homme en proie à l'irréel, alors aucune **réalité** ne peut l'inspirer » (**ibid.**), où Sartre note une pétition de principe : l'inspiration suppose qu'on **est** inspiré, par quelque chose. Ou encore l'inspiration n'existe pas, le génie est la longue patience. Ce sont ses propres raisons que Sartre énonce, au sujet du jeune écrivain de 1840 : « S'il a choisi d'écrire, c'est probablement pour compenser quelque désadaptation, une infériorité légère » (III, 81). La métaphysique du langage et la métaphysique de la littérature sont une même métaphysique du sujet dans son rapport au monde : « toute l'esthétique flaubertienne du Non-Etre se fonde paradoxalement sur le cuisant regret de ne pouvoir **créer** de la réalité » (II, 1198) — la réalité étant conçue comme une « plénitude positive ». D'où : « On serait donc poète par impuissance ? » (II, 1199), question qui répond à un mot de Flaubert en 1836 : « Ecrire, oh ! écrire c'est s'emparer du monde » (cité I, 958).

La littérature serait « l'imaginarisation du vocable » (I, 935). Ecrire, assouvissant un désir, sauve Flaubert jeune de l'autisme, et en est « l'objectivation et la matérialisation » (I, 939). C'est « se rêver par écrit » (I, 948), continuer son monologue. Pourtant d'autres n'écrivent pas, et écrire reste une « " anomalie " » (I, 949). Ecrire ne consiste sans doute pas tout entier dans cette imaginarisation, puisqu'il faut **ensuite** des années « pour conquérir le Je littéraire » (**ibid.**).

La littérature a été, pour Flaubert très jeune, une « solution de remplacement » (I, 907), après la vocation contrariée du théâtre. De l'acteur à l'auteur, par l'acteur-auteur Molière, l'irréel lie la littérature à une « crise d'identification » (I, 678). Littérature, fiction, rêve font un continu du fétichisme qui est le « résumé de ses irréalisations sexuelles » (I, 719). La même raison qui a rendu Flaubert « fondamentalement onaniste » (I, 714), l'a poussé à un « sadisme d'imagination » (I, 715) et le « cantonne dans le domaine de l'onirisme — et de la littérature » (**ibid.**). Un même mouvement pousse ses conduites sexuelles et la littérature en lui, et il consiste à « réaliser l'irréalisable », ce qui se renverse en « irréaliser la réalité » (I, 720). Sartre a mené minutieusement sa synthèse, faisant tout dépendre, chez Flaubert, « de la déréalisation originelle dont il a été frappé : sa mère, mâle par imposture, femme par trahison, l'a ainsi constitué qu'il ne cesse de réclamer d'elle une forme de retotalisation sexuelle dont elle l'a frustré dès le berceau et qu'elle s'est ensuite révélée incapable **par nature** de lui donner » (I, 719-720). Viennent à l'appui les passages supprimés, qui sont toujours des explicitations, de **Madame Bovary**. Art-névrose, art « substitut du suicide » (II, 1434). Mais qu'est-ce qui fait qu'une névrose écrit, une autre non ? Sartre a démontré que Flaubert a choisi sa névrose, et n'a échappé à son aliénation qu'en s'aliénant à l'art. Flaubert a sacrifié l'homme à l'œuvre. C'est son « pessimisme absolu » (II, 1597). Où est la spécificité littérature, dans l'irréalisation conjointe du sexe et du langage ? Tout revient à produire l'illusion, comme le métier d'acteur, une technique d' « irréalisation collective » (I, 788), une « déperdition d'être » (I, 789). Fiction, apparence, c'est « l'être du non-être » (III, 22), dit Flaubert-Sartre, vers le Rien. Il n'est plus question de l'Art sous l'Empire, de la maladie nerveuse chez les Goncourt, ni de névrose subjectivement objective, quand Sartre conclut sur « l'irréel, c'est-à-dire la perception esthétique » (III, 665).

Cette poétique substitutive, compensatoire, de l'irréel, degré littéraire du signe-absence, est une poétique dans le sacré, une poétique de la sacralisation : « L'artiste perpétue la déréalisation ; en ouvrant un cycle d'images éternelles, il **institue** et **sacre** l'imaginaire ; par cette raison, il a le droit de survivre » (II, 1434). L'art ainsi défini a une parenté structurelle, et fonctionnelle, avec le sacré, qui est « absent, inintelligible » (I, 578).

Dans **Saint Genet**, Sartre s'appuyait sur Blanchot pour situer, en termes tout métaphysiques, le langage dans le sacré : « Car le langage, comme le fait observer Blanchot, c'est à la fois la fuite de l'être dans les significations, l'évaporation des significations, bref la néantisation — et c'est **de l'être**, air frappé, mots écrits, gravés » (**S.G.**, 616), où la matérialité physique ne fait que confirmer le dualisme. Le sens est une participation au cosmique, « participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles, et de proche en proche à l'univers » (**S.G.**, 340). Avec la même ambiguïté dans **Saint Genet** que dans son Flaubert, Sartre parle de et pour Genet, mais c'est aussi lui qui parle. Et il naturalise le langage, il lui donne des frontières communes avec les choses. Le continu est nécessairement au profit des choses, qui sont réelles tout entières : « Le monde est un langage : on lui parle. Malheureusement les choses et les gens sont des mots d'une langue étrangère » (**S.G.**, 287). Le sens et le sacré ont l'inconnaissable en commun — en quoi le sacré est une théorie du sens : « Le monde est sacré parce qu'il laisse entrevoir un sens qui nous échappe » (**S.G.**, 288). Il s'agit bien du sacré, c'est-à-dire du monde et des choses, non d'un Dieu : « Et, dans le même temps

qu'il découvre un sens caché dans l'arrangement des phénomènes, il devine une liberté impitoyable et fraternelle qui dispose les choses comme les mots d'une phrase pour lui parler de lui-même » (**S.G.**, 309).

Sartre a une conception lexicale du poème, qui met la poésie dans le sacré. Il y a des « mots-poèmes » (**S.G.**, 334). Genet porteur et porté, reste le lien consubstantiel avec le signe-absence : « La poésie est l'antidote de la condamnation originelle ; elle apparaît quand le mot laisse soupçonner un ordre secret du langage et une convenance secrète du langage avec l'aspect caché des choses ; du coup le mot s'adresse manifestement à une absence ; il prouve Dieu par la nécessité d'une conscience qui déchiffre sa signification ésotérique » (**S.G.**, 334). Toute proche de la nomination théologique, qui est du côté de Genet — « Les hommes de bien donnent les noms et les choses le portent » (**S.G.**, 52) — et la nomination transforme le nom « en **objet sacré** » (**S.G.**, 57), le social (les hommes de bien) n'étant que le relais du théologique, une linguistique du mot régit la poétique du poème : « L'auxiliaire le plus précieux, dans cette entreprise, c'est le mot » (**S.G.**, 446). La motivation naturelle, cette métaphysique de l'origine, travaille chez Genet : « La parole est geste et le mot est chose » (**S.G.**, 437), « Pour lui comme pour les primitifs le nom c'est l'être de l'objet nommé » (**S.G.**, 438). Le passage du poème au roman, au théâtre, bref à la **prose**, à la communication, est le passage du **mot** à la **phrase**, et à l'histoire, un roman d'apprentissage du langage : « Genet a gagné : il s'est mis tout entier dans son ouvrage ; son livre c'est lui. [...] Composer, pour lui, c'est **se** recréer » (**S.G.**, 601). Toujours l'homme-même. Mais le travail d'écrire est la phrase : « Cette fois il réfléchit **sur la phrase**, donc sur son activité d'écrivain » (**S.G.**, 513). **Ecrivain** est le mot que Sartre, à la fin de **L'Idiot de la famille** (III, 665), oppose à **poète** autant qu'à **romancier**.

La poésie, chez Sartre, est l'approche du sacré. Elle met en contact « avec le non-être » (**S.G.**, 421). Elle « manifeste la toute puissance du Verbe » (**S.G.**, 206). Elle est hors du langage. Pour Flaubert, le fait poétique « se produit en dehors du langage et sans lui » (I, 36). D'autant mieux qu'il est identifié à l'état poétique. La poésie n'est pas « un art littéraire, c'est un moyen de salut » (**S.G.**, 337), « la plus prodigieuse tentative pour sauver le sacré au sein du naufrage de l'homme profane » (**S.G.**, 338). L'expression d'argot est poétique « parce qu'elle renvoie toujours à une réalité absente (l'essence nommée par le mot propre) sur laquelle se fait un accord muet entre les interlocuteurs » (**S.G.**, 321). Ainsi se côtoient, et s'interpénètrent, parce qu'elles sont de même nature, l'analyse des conceptions du langage chez Genet, chez Flaubert, et la conception qu'en a Sartre. C'est la métaphysique du signe, de Hegel à Blanchot, où Sartre retrouve Mallarmé, l'absente de tout bouquet faisant une absence d'absence. **Poétique** égale **imaginaire**, cette banalisation : l'activité de cambrioleur « conserve une dimension imaginaire ou, si l'on veut, poétique » (**S.G.**, 453).

La prose est un paradigme du bourgeois, le jourdain sans peine. C'est « utiliser le langage comme un instrument exact et sans mystère » (**S.G.**, 311). La poésie, c'est un « étonnement devant la parole », elle résulte « d'une désadaptation légère et discontinue » **(ibid.)**. La prose est le normal. Genet : « Dès son adolescence, il n'a plus aucun rapport " normal ", c'est-à-dire **de prose** avec le langage » (**S.G.**, 315). La communication. Dont fait partie l'utilisation truquée, pour mentir, tromper. Mais Sartre opère une historicisation du thème selon lequel le langage est trompeur par essence. Ici, « on trompe au moyen du langage », — « mais le langage par lui-même n'est pas trompeur [...] Simplement, il ne peut être séparé du monde, des autres et de nous-mêmes : ce n'est pas une enclave étrangère et qui peut me circonvenir ou dévier mon propos ; c'est moi, en tant que je suis le plus près d'être moi-même quand je suis au plus loin, chez les autres et parmi les choses, c'est l'indissoluble réciprocité des hommes et leurs luttes, manifestées ensemble par les relations internes de ce tout linguistique sans porte ni fenêtre, où nous ne pouvons entrer, dont nous ne pouvons **sortir, où nous sommes** » (I, 23). La prose : « on se borne à énoncer des faits » (**S.G.**, 206). La poésie, c'est « le langage qui bruit tout seul, comme une forêt nocturne » (**S.G.**, 446). Pourtant, il reste une contradiction dans cette prose : « Dans la prose, le verbe meurt pour que l'objet naisse » (**S.G.**, 51), mais dans celle de Genet, « il ne laisse jamais sa prose s'effacer devant l'objet » (**S.G.**, 559) — grief léger : c'est « à peine un peu trop voyant ». La poésie est l' « irréalisation perpétuelle » (**S.G.**, 573) de la prose. La prose, c'est « le Bien, la Nature, le Réel, l'Utile, le symbole de la Société des Justes ; la poésie c'est le Mal et elle doit, comme le Mal, être un absolu relatif » (**S.G.**, 574). Le poète « se parle à lui-même par la médiation du lecteur », et la « subjectivité créatrice » est « puissance sacrée » (**S.G.**, 612). Le prosateur, « **profane** par nature, reconnaît la liberté de ses lecteurs dans l'exacte mesure où il leur demande de reconnaître la sienne : la prose se fonde sur cette réciprocité de reconnaissance » (**S.G.**, 611).

Pour Flaubert jeune, la poésie est l'extase, l'état poétique, mais l'art est la réalisation. Le discours ambigu du biographe par empathie suit ces catégories : « Cette double appartenance simultanée de l'âme au monde, du monde à l'âme, Flaubert l'appelle, quand elle fait l'objet d'une expérience concrète et vécue, tout simplement la Poésie » (I, 33). Le langage est condamné : il est assimilé à l'ordre culturel. Venant à l'Art, on quitte la poésie : « il n'y a pas de mots pour ce que je ressens, il faut des phrases » (I, 38). L'Artiste annule le poète-sentiment. Sartre cite Flaubert en 1838 : « Entre artiste et poète une immense différence ; l'un sent et l'autre **parle** » (II, 1614). Cette esthétique est indissociable d'une théorie du

langage, et celle-ci est bien celle de Sartre, qui écrit : « Dès qu'on ne se soucie plus de les utiliser, les mots sont de beaux objets profonds qu'on peut admirer pour eux-mêmes ; leur matérialité visuelle et surtout sonore plonge Gustave dans l'extase ; et quelle plénitude : en chacun une multiplicité de significations s'interpénètrent, à la condition de n'en privilégier aucune pour des fins pratiques de communication » (II, 1616). Ainsi le style est le « plein emploi du langage » (II, 1616), qui n'a plus rien de l'**utilisation** du langage : « Le style c'est le silence du discours » (II, 1618) : l'opposé du discours, du véhiculaire.

La théorie du langage chez Sartre

Sartre est non seulement antérieur, étranger, mais hostile au « nouveau formalisme », à la sémiotique, comme il dit dans l'entretien paru à la publication de **L'Idiot de la famille** : « les linguistes et les structuralistes veulent traiter le langage en extériorité », et, paradoxalement, il ajoutait qu'ils « n'enserrent pas leur objet » — précisément parce qu'ils le traitent comme un pur objet. La linguistique semble lui être aussi étrangère que la sémiotique. Non que ses griefs ne soient fondés. Mais moins le rapport aux sciences du langage est construit, et moins la théorie du langage est à l'état de théorie. Y domine un mélange variable de la métaphysique du signe et des idéologies littéraires qu'elle entraîne, un état idéologique, qui fonctionne dans la méconnaissance de la théorie.

La seule notion technique, chez Sartre, ici, vient du plus formaliste des linguistes : celle de « forme du contenu », qu'il emprunte à Hjelmslev. La beauté est un « rapport rigoureux entre la forme et la " forme du contenu " » (III, 62). Mais il la fausse au moment même où il l'emploie, car Hjelmslev oppose une forme et une substance du contenu à une forme et à une substance de l'expression. Le terme n'a plus qu'une apparence de technicité, il équivaut, en fait, à la notion courante de contenu. Plus simplement, c'est le dualisme de la forme et du fond. Plus loin, Sartre oppose « la forme et le contenu littéraire d'une époque » (III, 65).

La théorie du langage à l'œuvre chez Sartre est l'état le plus conventionnel de la théorie du signe : le conventionnalisme qui consiste dans la confusion entre la convention et l'arbitraire, au profit de la convention [8] : la signification est donnée pour une « relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent » (**S.G.**, 340). La motivation, l'expressivité phonique, dans l' « art d'écrire », est interprétée comme un « faire descendre l'objet dans le signe comme présence irréelle. On dira que, dans ce cas n'importe quel mot — en dépit de son caractère conventionnel — peut avoir une fonction imageante et je réponds que cela est évident : en effet il ne s'agit pas de ressemblances dues au hasard entre le matériel signifiant et l'objet signifié, mais des bonheurs d'un style qui contraint à saisir la matérialité du vocable comme unité organique et celle-ci comme la présence même de l'objet visé » (I, 930). La métaphysique de la présence-absence établit l'arbitraire dans le hasard, et produit l'effet de transcendance (« faire descendre l'objet dans le signe »). J'ai montré ailleurs que l'enjeu de l'arbitraire du signe n'est pas le hasard, qui renvoie à la nature, mais l'historicité [9].

La conséquence et l'effet théorique du langage-convention est l'instrumentalisme, constant chez Sartre. Les attitudes de Genet envers le langage sont recouvertes par les siennes, indiscernablement : « Le langage est **nature** quand je le découvre en moi et hors de moi avec ses résistances et ses lois qui m'échappent : les mots ont des affinités et des coutumes que je dois **observer, apprendre** ; il est **outil** dès que je parle ou que j'écoute un interlocuteur ; enfin il arrive aux mots de manifester une indépendance surprenante, de s'épouser au mépris de toutes lois et de produire ainsi des calembours et des oracles à l'intérieur du langage ; ainsi le verbe est-il **miraculeux** » (**S.G.**, 311). Le normal est donc l'instrumental, qui est aussi le vulgaire, l'avili — trace des théologies anciennes : « Ne faut-il pas que le langage se ravale au rang d'instrument et que les mots s'effacent devant les opérations qu'ils règlent ou les objets qu'ils désignent ? » (**S.G.**, 319).

Dès qu'il échappe, le langage redevient le sacré, le mystère, et revient le terme théologique : « Le Verbe c'est l'Autre » (**S.G.**, 320). Sartre cite Breton, et la référence au surréalisme dit la vérité du mythe : « L'utilisation pratique de la parole est une dégradation de l'univers verbal puisque le langage a été donné à l'homme pour qu'il en fasse un usage surréaliste » (**S.G.**, 567). C'est dans l'usage désaffecté que communient deux traditions poétiques qui, selon Sartre, divergent ensuite : la révélation d'une essence chez Rimbaud, Lautréamont et les surréalistes ; les rhétoriqueurs, Baudelaire, Mallarmé, Genet. Ainsi se construit le mythe, fort de sa vulgarité et le plus répandu qui soit, qui fait de la poésie le contre-mythe du langage non utilitaire, anti-arbitraire du signe, tous deux mutuellement dépendants. C'est pourquoi

8. Je renvoie, pour l'exposé de l'enjeu théorique-politique, à « La vie pour le sens, Groethuysen », IV-V, « Au contrat social, le conventionnalisme », NRF, n[os] 302-303, mars-avril 1978.
9. Dans « Langage, histoire, une même théorie », NRF, n[os] 296-297, septembre-octobre 1977.

la conception du langage ordinaire est déterminante pour une théorie de la littérature. Tout le mépris, et la méconnaissance, propres à la tradition platonicienne-aristotélicienne, pèsent sur l'idée que le commun des hommes « emploient le langage à servir leurs fins triviales » (II, 1973).

Ce statut du langage fait cependant, en partie, peut-être, la valeur de dérision, de dénonciation, du calembour : il prend cet utilitarisme en traître. Sartre analyse cette fonction qu'on qualifie de « mauvais goût » (II, 1974). Plus radicalement que le calembour, l'usage littéraire place Flaubert « en dehors du langage » (II, 1979). Puisque le langage et le code culturel sont identifiés, se placer en dehors du langage, c'est se retirer du monde, et des passions. Flaubert est entré en littérature : « Mourir au monde, **c'est** renaître artiste » (II, 1996). De là, Sartre a démontré le statut langagier de la Bêtise chez Flaubert. C'est le langage « comme synthèse passive, vécue dans la soumission » (I, 631), tenant à la soumission profonde de Flaubert « à la famille, à l'ordre social ». Ce qui fait que personne n'était visé dans le **Dictionnaire des idées reçues,** sinon l'auteur (I, 635-636).

C'est aussi le statut bourgeois de la métaphysique du signe. L'instrumentalisme prend, chez Flaubert, un tour qui lui est propre, et dont Sartre fait l'analyse comme d'un effet de sa passivité. Flaubert ne saisit le langage qu'au ras des idées toutes faites, parce qu'il ne tient pas compte « des intentions réelles du parleur » (I, 621). La réflexion sur le langage, chez Flaubert, se ramasse essentiellement en une réflexion sur le lieu commun : « De ce fait, il a reçu le langage non comme un ensemble structuré d'instruments qu'on assemble ou désassemble pour produire une signification, mais comme un interminable lieu commun qui ne se fonde jamais ni sur l'intention de donner à voir ni sur l'objet à désigner et qui, gardant une sorte de consistance propre, l'occupe et se parle en lui, le désigne même sans que l'enfant occupé puisse en user » (I, 622). Ce que l'analyse de Sartre rappelle aux linguistes de l'extériorité et de l'objet — linguistes d'hier, par rapport aux recherches sur l'énonciation et sur le discours — c'est ce rapport à l'autre. Flaubert « reçoit les phrases des autres comme des déterminations préfabriquées du discours » (I, 622). L'état langagier de Flaubert est admirablement décrit par Sartre, avec ses passifs à lui aussi : on ne parle pas, « on est parlé » (I, 623). C'est ce qu'il nomme l'« **estrangement** » de Flaubert. Flaubert « écrit et découvre avec terreur qu'un lieu commun est sorti de sa plume à son insu. C'est ce qui explique ses précautions oratoires [...] il faut qu'un bourgeois lui ait volé sa plume. En fait, c'est sa propre bourgeoisie qui vient à lui comme une étrangère et qu'il s'empresse de renier. [...] En fait, Flaubert ne s'exprime pas **comme** le bourgeois ; il parle **en** bourgeois **parce qu'il est bourgeois** » (I, 624). C'est pourquoi sa correspondance fourmille des clichés qu'il met à distance. Son discours, dit Sartre, avec une métaphore-cliché (de mime ou de dérision), est un « tapis roulant de banalités » (I, 625). D'où la condition impérieuse, à la fois particulière et **générale,** de **l'art d'écrire** : **ne pas se servir** du langage-discours, puisqu'il est le lieu des lieux communs.

Que peut-on savoir d'aujourd'hui ?

Une question qu'on ne peut pas éluder sort du travail de Sartre, même s'il ne la pose pas, sur l'historicité de l'écrivain, de l'écriture, qui est plus générale que celle de l'historicité du poème, du roman, elle les englobe. Sartre a magistralement montré le rapport de Flaubert au Second Empire. Quel sens, et quelle historicité, pour les modernes, d'en faire le héros éponyme, le patron des écritures contemporaines ? Quel sens a tout héros éponyme ? Et plus précisément la **tradition** Flaubert-Mallarmé ? Quels effets, pratiques et théoriques ? Et qu'est-ce qu'être son propre contemporain ? Qu'est-ce qu'être comme, et qu'est-ce qu'être contre ?

Il n'est pas indifférent, pas sans conséquences, pour la modernité (occidentale, et plus étroitement, française, dans sa province parisienne qui s'universalise ombiliquement), et pas seulement pour l'histoire du **divorce** entre l'écrivain et le public, mais plus fortement pour l'enjeu qui lie la structuration et la réception du sujet, dont l'écriture est un laboratoire, il n'est pas anodin, et il y a même ici un profond comique interne, que les avant-gardes successives, avec leur fusion, qui ajoute encore à la confusion, entre la révolution poétique et la révolution politique, aient pris pour patron ce saint onaniste « furieusement réactionnaire » (I, 343). Le politique inclus, par la structure **politique** de la théorie du signe, dans toute poétique, trouve ici, par exemple pour l'épisode passé de **Tel Quel** et son aboutissement à la « nouvelle philosophie », une merveilleuse vérification empirique-théorique.

Sartre a montré, à propos de Flaubert (III, 90-99), combien le refus de communiquer est le lien social, historique, qui tient l'écrivain à la bourgeoisie en 1850. Le refus de l'utilitaire, de Flaubert à Mallarmé, est inséparable non seulement de leur situation qui n'est plus la nôtre, mais d'une métaphysique du langage qui sacralise les pratiques littéraires, métaphysique d'autant moins remise en question que les auteurs, d'abord, en sont, ou s'en croient, les bénéficiaires, à la fois prêtres et idoles de leur propre culte, et que cette métaphysique est universellement régnante, enseignée, qu'elle imbibe la culture non seulement par la force des traditions mais par l'effet de l'épistémologie scientifique qui la renforce en se

plaquant sur les problèmes du langage[10]. Vers une déshistoricisation qui est le danger permanent du langage.

Or cette sacralisation a un effet sur les pratiques littéraires, c'est la répétition, accompagnée du refus de la critique, refus inévitable étant donné le bénéfice présumé de la sacralisation. Des asyntaxes néo-mallarméennes aux collages dada refaits depuis soixante ans, les dolorismes de la page blanche, toutes les authenticités et tous les truquages se trouvent ici cruellement équivalents. Ces écrivains vouent un culte au dieu qui les mange.

Ce n'est pas que le modèle du signe ne fonctionne à la satisfaction de tous. Au contraire, il a sa perfection. Comme le structuralisme, qui en a été une forme achevée, sa clôture fait son rendement. Mais il ne laisse aucune place possible au sujet du poème. Il achève chaque jour l'exclusion platonicienne du poète. Il est une politique du signe et du poème qui est la politique de l'Etat, au lieu d'une dialectique du sujet et de l'Etat. C'est pourquoi ce modèle est si fort, si transparent, confondu avec la substance idéologique des individus qui ne le perçoivent même plus, puisqu'ils s'en servent. Loin qu'il les gêne, c'est le poème qui les gêne. Ce qui se vérifie de l'âge scolaire à l'âge adulte, où généralement ils en sont sortis. Vérité dans les limites de notre culture, et qui la condamne. L'instrumentalisme peut régner, comme toute idéologie du langage, celle du sacré aussi bien, sans que le fonctionnement lui-même du langage soit changé en rien, reconnu ou non. Ce qui montre, en passant, que le langage est inconfondable avec l'idéologie. Le modèle du signe est fort de la faiblesse d'une théorie politique du signe, du discours, du sujet.

Il est remarquable que le double patronage, et la filiation interne, de Flaubert et de Mallarmé — indépendamment de ce qu'ils ont été, et qu'ils ont été pour eux — associe historiquement, pour leurs pratiques et leurs idéologies, la **prose** et la **poésie.** Une commune métaphysique de la littérature n'est peut-être pas étrangère à la poétisation des proses, celles des philosophes en particulier. C'est la rhétorique des limites, le jeu du jeu de la folie. Les Belles-Lettres reviennent, le rétro du jour. La modernité est surprenante.

Sartre, en cela, n'est pas plus à la mode que Hugo au temps de **L'Homme-qui-rit,** moins l'amertume. Il dénonce. Même s'il ne le fait pas directement. Son analyse permet de le faire. L'abolition de la dualité auteur-lecteur du XVIIIe siècle, le triomphe de la bourgeoisie et la rupture entre l'écrivain et le public, l'œuvre devenue sa propre fin, solitude, ce que Sartre appelle une « conception orphique de la littérature » (III, 651), vers l'Art-Absolu, vers **Le Livre,** du poète « en grève devant la société », écrivait Mallarmé, que cite Sartre (III, 195 ; Mallarmé, Pléiade, p. 870) — cette situation seule ferait justice du mythe de la parenté entre la révolution poétique et la révolution politique.

La détermination, dans et par la deuxième moitié du XIXe siècle, du poète maudit, tient à l'exaltation du scientisme dans la bourgeoisie. Jules Verne (auquel on revient aussi, aujourd'hui, avec des motivations diverses), et la science-fiction, n'y sont-elles pas aussi liées, historiquement, idéologiquement ? Quel siècle dira que le XXe était bête, poussant la merveille technologique du XIXe ? La Cinquième République a déjà été comparée au Second Empire. Phase autoritaire. Sartre montre que la littérature de la non-communication, de l'incommunicable, est liée à la littérature de consommation, de divertissement (de classe), aux « œuvres digestives » (III, 89), dont elle est le refus contemporain. Il montre, scandaleusement, que l'idéologie de l'Artiste « consolide l'idéologie du propriétaire » (III, 311). Leconte de Lisle, « pur chevalier du Néant » (III, 380), demande la tête de Courbet après la Commune. Le paradoxe de l'Art, de Flaubert à Mallarmé, est qu'il est fondé sur la défense de la propriété. Il en est la médiation idéologique-littéraire, dont Sartre explicite la rationalité.

Le romantisme a été cette identification de l'**individu** et du **sujet,** qui est encore si commune (malgré la distance qu'on croit avoir avec le romantisme) que, pour rejeter l'individualisme, toujours romantique ou « petit-bourgeois », on a chaque fois rejeté le sujet. Dont témoigne non seulement, par exemple, le marxisme soviétique des années vingt, avec Maïakovski, mais, plus près de nous, l'exclusion du sujet, « sujet zérologique », par **Tel Quel,** ou l'emploi du **il** dans l'écriture romanesque ou poétique récente. C'est toujours la littérature de la bourgeoisie au pouvoir, ses ailleurs qui sont des alibis, l'officialisation cinquantenaire de dada et du surréalisme, l'avant-garde de Sa Majesté. Sartre reconnaît, dans l'individualisme romantique, « l'atomisme social comme expression sublimée des forces de massification et comme destruction systématique de la notion de classe » (III, 89).

Comment des conduites d'échec propres à **une** histoire, une « théodicée de l'échec » (II, 2086), ont pu s'universaliser, c'est ce que développe le livre III de **L'Idiot de la famille.** Sartre dit : « L'art pour l'art réclamait une névrose » (entretien cité). Par là, la question de l'historicité de l'écriture, et peut-être aussi des névroses, ne cesse de se poser, autant dans l'avant-coup encore non socialisé que dans l'après-

---

10. Ce que je développe dans Poésie sans réponse, **Gallimard, Le Chemin, 1978.**

coup des autres, après tous les autres. Le culte de la stérilité, l'écriture de la schize, la mort s'écrivent bien, épigones dans le vent.

L'écriture est peut-être cette détermination qui ne se reconnaît que de produire l'inconnu, de se produire déterminé mais inconnu, rassemblant tout l'écrit passé dans une mémoire-oubli qui est une transformation. C'est l'historicité faite langage, et sujet. C'est la preuve empirique qui conteste, et qui a toujours contesté, de l'intérieur des pratiques, la métaphysique du signe, comme le rire des servantes au bord de la fosse à philosophes.

Le projet d'une anthropologie est à reprendre. Il ne peut plus s'appuyer sur un ensemble théorique qui s'écroule par le langage, par le sujet, et par l'histoire. Le reste, qui fait masse, tient par le politique seul, dédialectisé du théorique. Si une anthropologie est possible, qui ne soit plus la théologie humaniste, elle ne peut l'être qu'en étant une anthropologie du langage, du sens comme activité des sujets, **hors toute unité, toute totalité, toute vérité,** qui sont la trinité du mythe occidental, rassemblée en une personne à son image et à son profit exclusifs.

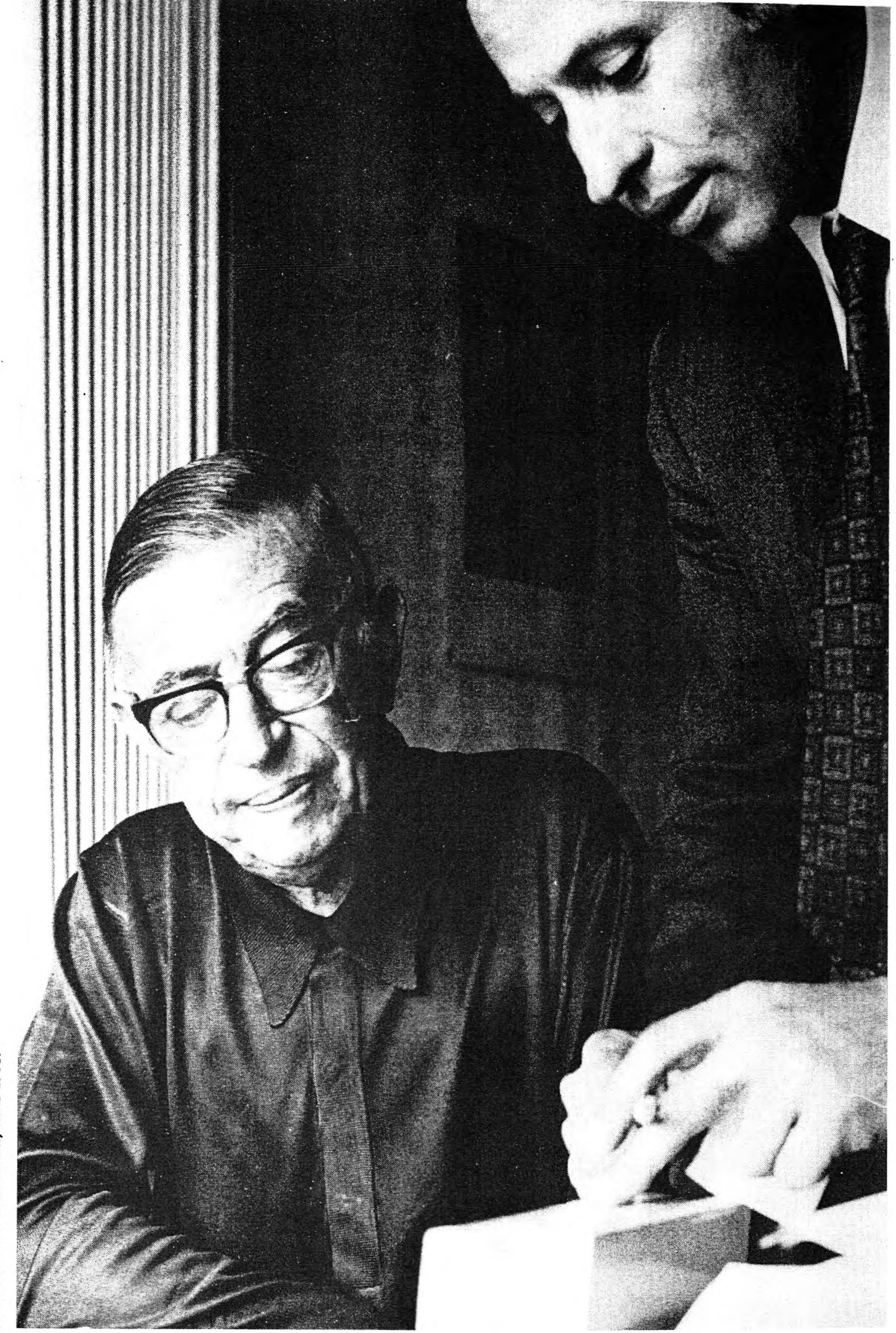
Hors cette trinité, il n'y aurait pour Sartre que du positivisme. Mais c'est une vision collée au positivisme elle-même. Ou le positivisme est celui de Comte, et il participe de cette même métaphysique qu'il oriente vers le progrès et sa propre religion, ou il se restreint au scientisme, qui est daté, au mythe de la science qui soit naturalise, soit idéalise le langage, et dont justement le langage doit, avant tout, se défendre pour travailler à sa propre épistémologie.

Une anthropologie historique du langage n'a plus rien à faire ni de la phénoménologie ni du marxisme, sans se confondre en rien avec quelque antimarxisme que ce soit, antimarxismes de droite ou de gauche, sans régresser au prémarxisme, pas plus qu'au préstructuralisme. Quitte au paradoxe, il me semble, pour tout dire, qu'elle ne peut que laisser là les philosophes occidentaux, à la table des dieux avec Nietzsche et Heidegger, c'est-à-dire dans leurs séminaires de droite et de gauche.

Quant aux poètes, aux écrivains en manque d'historicité, ce qu'aucun individu ne saurait prescrire, ni décider, puisque c'est l'aventure — qui n'a rien de la liberté — on les regarde suivre Flaubert-Mallarmé, ou d'autres, comme les femmes, chez Apollinaire, d'après le conte, dans **Le musicien de Saint-Merry,** suivent le joueur de flûte, pour disparaître dans la maison vide.

Et Sartre, avec la réalisation même inachevée de son projet anthropologique, par **L'Idiot de la famille,** malgré tout ce qui le tient à l'ancien continent de la philosophie, opère une telle historicisation de l'écriture qu'il contraint, même s'il ne l'avait pas prévu, à découvrir un nouvel oubli.

Henri MESCHONNIC



Avec Robert Gallimard, mai 1971.

Salomé dansant **par Gustave Moreau (Musée Gustave Moreau).**

Jean-Paul SARTRE

L'engagement de Mallarmé

Nous donnons ici un grand fragment, le début - - tout ce qu'il en subsiste aujourd'hui, à notre connaissance — de la longue étude entreprise sur Mallarmé. Une note (N° 6, p. 174) de Sartre, ainsi que l'aspect matériel du manuscrit autographe, très semblable à celui du Saint Genet, *permettent de dater le présent texte de 1952. Mais c'est très antérieurement, peut-être dès 1948, que furent prises des notes pour ce travail qui devait atteindre deux mille pages, disparues sans doute lors du plasticage de l'appartement rue Bonaparte.*

Il est donc difficile de dire si ce morceau rescapé — isolé parce que devant servir de matière première à la préface aux « Ecrivains célèbres » rédigée sur la demande de Raymond Queneau? — constitue une version définitive ou seulement une première ébauche. On remarquera que si le début est entièrement rédigé, suivent des passages qui ne le sont que partiellement, entremêlés de notes brèves. On distinguera trois ensembles : le premier, parfaitement élaboré, met en situation le poète dans sa génération littéraire; le second tente d'analyser la personnalité de Mallarmé à partir de ses conditions familiales; le troisième, très fragmentaire, dégage les conséquences de ces déterminations générales et particulières sur la thématique d'ensemble de la poésie mallarméenne, ce moment devant servir en fait de brouillon précis à la Préface *publiée.*

Voici une œuvre de premier plan. On y voit de façon brute — recherche de longue haleine, non structurée par des impératifs étroits de librairie — fonctionner l'écriture sartrienne dans sa réelle efficacité : texte de maturité, au style concerté, concis, incisif, c'est une œuvre où Sartre se reconnaît pleinement. Elle doit apparaître en outre comme un maillon important, étape précoce de l'itinéraire critique entre « Genet » et « Flaubert » : Sartre s'éloigne de ce travail catégorial, moraliste encore, du Saint Genet, *pour promouvoir une méthode dialectique qu'on trouvera développée dans* L'Idiot de la famille. *Mais l'analyse historico-ontologique s'accompagne d'un travail étonnant sur les citations, fragments détachés, captés, forcés de rendre tout leur suc et greffés, innervés, la pensée ne naissant que de ce traitement matériel, matriciel, qui fonde toute l'histoire. L'histoire s'archivise, comme l'archive s'historicise, par la singulière rencontre du scientifique et du romanesque.*

M. S.

1848 : la chute de la monarchie prive la bourgeoisie de sa « couverture »; du coup la Poésie perd ses deux thèmes traditionnels : l'Homme et Dieu.

Dieu d'abord : l'Europe venait d'apprendre une stupéfiante nouvelle, aujourd'hui contestée par quelques-uns : « Dieu mort. Stop. Intestat. » A l'ouverture de la succession ce fut la panique : que laissait-il, le Disparu? Des hasards; l'homme en était un; privé du Statut de faveur que lui garantissait la Volonté Divine, il cherchait vainement en lui ce que Mauriac appelle « cette part de la créature où Dieu a imprimé sa marque. » Adieu la Création, dont il était le berger : la Nature — la Nature détestée de 1793 — fit sa rentrée. Vieillie, durcie, elle n'offrait même plus ces vestiges encore aimables de finalité qui avaient justifié les espoirs des révolutionnaires. L'esprit d'analyse, arme bourgeoise par excellence, après avoir dissout les grandes synthèses monarchiques, était venu à bout, sans bruit, presque à son insu, de la synthèse ultime, couronnement de l'édifice, de l'Etre cause de soi, Tout qui produit et gouverne ses parties. L'Univers se disloqua : la Nature n'était qu'une danse infinie de poussières; sous les onctueuses chimies de la vie, l'homme pressentit sa minéralité secrète.

Les bourgeois furent saisis d'horreur devant ce parricide involontaire, comme leurs dieux, jadis, devant l'exécution de Louis XVI; ils avaient le sentiment qu'une faute inexpiable venait d'être commise, et chacun tentait d'en rejeter la responsabilité sur le voisin. En vain : la bourgeoisie ne pouvait se dissimuler qu'elle avait de tout temps porté ce crime en elle, que c'était tout un de tuer son roi ou son Dieu et, pour tout dire, qu'elle **était** la mort de Dieu : l'athéisme faisait partie intégrante de son idéologie et elle venait d'en compléter l'Idée en s'accomplissant. Henri Guillemin l'a très justement noté : « la génération qui vint au monde sous Louis XVIII ou Charles X, c'est-à-dire à l'époque où la déchristianisation de la France, préparée à la fin de l'Ancien régime par les milieux intellectuels, s'étendit à toutes les classes sociales et s'accéléra d'une manière inouïe sous la pression même du christianisme officiel... C'est un fait historique d'une portée immense que cet évanouissement, cette évaporation de la foi chrétienne dans un si grand nombre de familles françaises sous l'Empire et sous la Restauration même. » Sous la Restauration, en effet, la déchristianisation était en cours : mais sous Louis-Philippe c'est un fait accompli. Les nouveaux bourgeois ne peuvent perdre la foi, puisqu'ils ne l'ont jamais eue. Il ne leur reste qu'à faire le bilan du désastre. Car c'est alors seulement que l'universelle Absence commence à se faire sentir : les parents, absorbés dans leur combat, n'ont pas regardé au-delà de la délivrance. Les enfants ont les dents agacées; ils mesurent les conséquences. Ce ne serait pas trop de toute la Puissance Divine pour leur donner confiance en eux-mêmes et pour les protéger du peuple. Mais leurs pères trop légers les ont privés du secours de la Religion. Mode transitoire et fini de l'aveugle matière, il faut que l'être humain perde l'espoir de se distinguer des autres combinaisons moléculaires. Si

l'Univers se réduit à un désordre d'atomes, sur quoi fonder l'ordre moral? Sur quoi la hiérarchie sociale si l'Humanité n'est qu'une espèce? Sur quoi la supériorité de l'Elite si le Supérieur doit s'expliquer par l'Inférieur? Et la résignation, comment va-t-on la prêcher? Et la bonne souffrance? Et s'il n'est pas de bonheur dans l'autre monde, que répondre à ceux qui réclament d'être heureux dans celui-ci? Dieu entraîne ses fossoyeurs dans la tombe qu'ils ont creusée pour lui. « Le Mal est dans la Société », écrit Barante. Et Molé : « Les bases de la société sont à découvert. » Essaieront-ils de retrouver les croyances perdues? Mais ce serait revenir en arrière. Ils savent bien, au fond de leur cœur, que le passé ne se recommence pas. Il peut leur arriver de faire semblant de croire, pour les besoins de la cause. Mais ils n'ignoreront pas que leur foi est de mauvaise foi. La bourgeoisie découvre avec horreur sa mission : supprimer l'aristocratie et s'anéantir ensuite pour qu'un ordre social inconnu naisse de sa mort; elle n'était qu'un passage. Classe **moyenne** dans le temps comme dans l'espace.

La colère des poètes fut terrible. Les plus violents firent paraître tout à coup leur haine de l'Homme, cet imposteur qui avait le tort immense de n'être pas le fils de Dieu. Flaubert donna le branle : « Sans que j'aie, Dieu merci, jamais souffert des hommes, je déteste mes semblables. » Mais Leconte de Lisle allait beaucoup plus loin encore et s'écriait, très énervé :

« Homme, héritier de l'homme et de ses maux accrus
Avec ton globe mort et tes Dieux disparus
Vole, poussière vile... »

ou bien :
« Hommes tueurs de Dieux, les temps ne sont pas loin,
Où... vous mourrez bêtement... »

Il déplorait volontiers :
« La honte de penser et l'horreur d'être un homme. »

On ne peut être plus clair : « Tuer nos Dieux! Et alors? Qu'est-ce que nous devenons, nous? Ce ne sont pas des coups à faire. » Qu'ils se désolent de leur scepticisme ou qu'ils prétendent s'en vanter, ils nourrissent tous le même grief contre leurs familles : on les a **faits** athées, ils ont **subi** la déchristianisation avant d'avoir l'âge de décider par eux-mêmes. Certes les parents ont toujours choisi sans les consulter la confession de leurs enfants : du moins ceux-ci gardaient-ils licence de perdre la foi. Mais les jeunes gens du demi-siècle se plaignaient d'une atteinte autrement grave à leur liberté : on leur avait donné, sans leur demander leur avis, le baptême de l'incrédulité : or, si la foi se perd, l'athéisme ne peut se perdre. Et cela est si vrai que tous les « retours au Christ » qui furent tentés par la suite retiennent en eux l'incroyance qu'ils prétendent dépasser. A partir de 1850, la foi est une négation de la négation. Rien ne peut empêcher que nous soyions dans un monde que Dieu a quitté : si l'on veut croire en lui ce sera donc **malgré** son Absence — les malins diront : à cause d'elle — et si l'on s'opiniâtre à prédire le triomphe final de la Religion, c'est après avoir reconnu sa terrible défaite. Or les poètes de 1850 sentent jusque dans la moelle de leurs os cette coupure que les progrès foudroyants de l'irréligion ont pratiquée dans l'histoire de l'Europe. De cette irréparable déchirure ils sont les témoins et les premières victimes. Car ce sont les chants de Lamartine, de Hugo, de Vigny qui ont bercé leur enfance et c'est à l'image de ces glorieuses carrières qu'ils ont conçu leur carrière future. Vingt ans plus tôt la poésie ne doutait pas d'être un mode de connaissance : le poète lisait la Vérité dans les étoiles. Sans doute on compte quelques athées parmi les romantiques mais, pour ceux-là mêmes, Dieu n'est pas **mort**; il n'existe pas, simplement. On supprimait la Personne et l'on gardait l'Idée Divine : nul ne doutait qu'il y eût un Vrai, un Beau, un Bien absolus, nul ne mettait en question la Mission du Poète. Bref on se souciait si peu de raisonner qu'on laissait coexister croyance et incroyance; elles faisaient bon ménage dans les cœurs. Baudelaire, que les deux moitiés du siècle peuvent réclamer également, avait l'art d'être déshonnête, d'utiliser Dieu pour ses extases intimes tout en lui refusant l'existence. Vigny lui-même, si proche, quelquefois, de l'agnosticisme opposait à la connaissance discursive l'infaillible intuition du délire poétique : « Si le délire est divin et s'il est permis de le regarder comme tel, n'est-ce pas lorsque la mémoire des choses divines que notre âme a connues avant la naissance devient en nous si vive qu'il nous semble être rentrés dans le sein de la Divinité même? N'avons-nous pas reconnu que le raisonnement est une arme aussi bonne pour l'erreur que pour la Vérité? Nous ne pouvons donc nous attester élevés jusqu'au sentiment du Beau, du Bien et du Vrai que dans ces rares moments où notre âme, se souvenant de la Beauté céleste, prend ses ailes pour retourner en sa présence et la voir clairement devant elle, autour d'elle, se sent pénétrée de son amour et ne voit rien dans l'univers qui ne soit tout illuminé des splendeurs de la Divinité. »

Mais les fils austères de ces pères prodigues et légers ne purent éviter de regarder la réalité en face : ni l'athéisme, ni la Mission du poète n'étaient pour eux de ces idées que l'on invente et dont on ne peut saisir les contours tant on s'applique à les vivre. Ils les trouvaient en eux comme des legs de la génération précédente, comme des pensées déjà pensées par d'autres et qui leur apparaissaient avec une sorte de recul. Impossible de les couvrir : il fallait en prendre acte, les pousser jusqu'au bout et faire le bilan. A peine s'y furent-ils essayés qu'ils virent d'un seul coup l'Idée Divine se dégonfler, les lumières célestes s'éteindre et la Vérité platonicienne se changer en Illusion. Avant même d'avoir compris ce tour de passe-passe, ils avaient tout perdu : le principal sujet de leurs méditations poétiques, la caution de leur génie, leur rang et leur gagne-pain. Il leur avait paru jusque-là qu'un beau vers était un événement absolu, un frisson du monde intelligible. Mais ils comprenaient tout à coup que le regard d'un Etre Suprême pouvait seul donner à leurs mots l'ampleur infinie qu'ils souhaitaient. Cette gloire éternelle qu'ils demandaient aux hommes, il était clair, à présent, que les hommes ne pouvaient la leur donner : la science leur révélait que l'espèce humaine est périssable et qu'il suffit d'un désordre astral pour mettre un point final à son histoire : c'est sur Dieu qu'ils avaient compté sans le savoir pour perpétuer leur mémoire. Ainsi leur poésie restait en l'air, sans terroir : elle n'avait été que prière, action de grâce et sacrifice mais ils ne **croyaient plus** à l'être auquel ils l'adressaient. Dieu meurt, les mots retombent sur eux-mêmes, reste un nominalisme désespéré. S'il arrive que ces souffles de voix donnent quelque plaisir aux hommes, qu'importe? Les hommes sont poussière, poussière est leur plaisir, tout revient au Néant.

Un seul espoir demeure; si la Poésie renonce à se faire le miroir d'un monde intelligible, ne peut-elle puiser dans son malheur une mission nouvelle : **le fait poétique,** par sa simple existence, ne pourrait-il suffire à élever l'être humain au-dessus de la matière? S'il témoignait du pouvoir de produire par lui seul des effets que la nature ne produit pas — c'est-à-dire des synthèses irréductibles — l'homme s'arracherait à la Nature. Cela s'appelle créer. Dieu seul en avait le pouvoir. Mais Dieu n'est pas : dans la nature « rien ne se perd ni ne se crée ». Si le poète essayait, pourtant? Il y a deux manières de s'affirmer contre la matière : être créature ou se faire créateur. La première issue est barrée, prenons la seconde. Les hésitations de ces poètes suffisent à dissiper l'absurde légende qu'ont répandue les survivants du christianisme : non, nos grands-pères n'ont pas été poussés au déicide par une frénésie d'orgueil. C'est tout juste, au contraire, si la Mort de Dieu ne s'est pas accompagnée d'une épidémie de suicides. Et si la Poésie fut tentée, un instant, de recueillir l'héritage divin et de s'essayer à créer sur une toute petite échelle, c'est qu'elle était acculée à disparaître ou à faire ses preuves.

Le projet fut abandonné, du reste, ou plutôt ajourné **sine die** : c'est que, dans le même moment, les poètes se voyaient contester jusqu'à leur vocation. Aux beaux temps de la foi, le **don** c'était la noblesse du roturier : Dieu marquait les fronts de son sceau, on était poète de droit divin. Quant à l'inspiration, c'était le nom profane de la Grâce. Puisqu'il fallait une providence spéciale pour la chute d'un moineau, il en fallait une autre pour la moindre chute de paroles; et puisque toute action requérait un concours surnaturel, il eût été inconcevable que ce concours fît défaut au Chantre de la Création. Bref le poète n'était que le clairon; le souffle venait de Dieu; la voix divine faisait vibrer l'airain ou le cuivre et l'homme tout étourdi la sentait qui s'échappait de lui pour remonter au ciel en le déchirant au passage. Après le Parricide, le délire sacré n'est plus qu'une forme singulière de manie; on le provoque artificiellement par l'alcool, un beau vers n'est qu'un coup de chance, une combinaison dont la probabilité peut être établie par des calculs; grotesque buccin, le poète répercute les rauquements de la Nature. Le dépit le pousse à condamner l'inspiration sous toutes ses formes. Or,

voici justement qu'un poète étranger vient d'être traduit. « Le hasard et l'incompréhensible sont ses deux grands ennemis... Son génie est passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs[1] ». Et ce poète va donner des règles **pour composer** qui excluent par principe le recours au « divin délire ». « Une pensée... s'applique au choix d'une impression ou d'un effet à produire et ici je crois qu'il est bon de faire observer que, à travers ce labeur de construction, je gardai toujours présent à mes yeux le dessein de rendre l'œuvre **universellement** appréciable[2] ». La Poésie devient une technique : c'est la conséquence directe de la disparition du Verbe. Je ne puis me défendre de voir, dans ce souci de l'effet produit, une manifestation d'hostilité contre le public. Quand le poète chantait, il faisait participer son entourage à ses transports d'enthousiasme : il y avait communion. Privé de son Dieu, il veut agir sur ses lecteurs et leur communiquer des émotions qu'il ne ressent pas; il les manœuvre, impassible et froid, méprisant un enchantement dont il connaît trop bien les ressorts. Ce fut un bonheur, en tout cas, pour Leconte de Lisle : si l'on eût continué à se fier aux forces obscures, ce malheureux n'eût pu dissimuler très longtemps son incurable nullité. Une vesse dans une bulle de savon, cela n'offense pas tout de suite : mais il faut bien que la bulle éclate. Il eut la sagesse de se faire doctrinaire; il impose à deux générations le plus ingrat des labeurs. Quinze ans plus tard, un jeune bachelier, le plus magnifiquement doué et le plus paresseux, s'applique encore à écrire — non sans quelque masochisme :

« Ah! l'Inspiration superbe et souveraine...
La Colombe, le Saint-Esprit, le saint Délire
Les Troubles opportuns, les Transports complaisants,
Gabriel et son luth, Apollon et sa lyre,
Ah! l'Inspiration, on l'invoque à seize ans!
Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas...
A nous qui ciselons les mots comme des coupes
Et qui faisons des vers émus très froidement...
C'est l'Obstination et c'est la Volonté...
Ce qu'il nous faut à nous, c'est l'étude sans trêve,
C'est l'effort inouï, le combat non pareil... »

On ne peut mieux marquer le lien qui rattache l'inspiration à la foi. Verlaine renonce en même temps à l'une et à l'autre. Mais quel sera le résultat de cet austère labeur? La création, enfin? On ne l'ose pas dire. On déclare qu'on **cisèle**, qu'on « sculpte avec le ciseau des Pensées le bloc vierge du Beau ». Mais l'**Œuvre** ainsi produite, qu'est-elle? Suffit-il, pour créer, de marquer une matière du sceau humain? Et ne faut-il pas produire dans une fulguration unique matière et forme à la fois? La question demeure sans réponse. Nul n'a l'orgueil de se proclamer créateur et nul n'a le courage d'avouer que la création nous demeure interdite. On attend.

Les appellerons-nous des athées, ces bons travailleurs? Certainement non : ils baignent dans une lumière spirituelle. Des croyants, alors? Non plus. Ce sont des orphelins de Dieu. Ils ont ressenti le Grand Naufrage comme une mutilation. Tout étourdis d'être sur terre, ils ne savent pourquoi ils sont nés et ils détestent leur contingence. Tantôt ils sentent foisonner en eux une vie vague et superflue dont l'abondance leur fait horreur et tantôt il leur semble qu'une mort subtile a pénétré les hommes et les choses; et singulièrement, la Poésie. Ces incroyants honteux, bien loin de mépriser les illusions de leurs aînés, se sentent tout petits auprès des grands ténors du romantisme. Pour un peu, ils avoueraient qu'ils appartiennent à une génération d'avortons. Ils n'ont ni la superbe des Titans de 1830, ni l'orgueilleuse amertume de Baudelaire. Ils n'oseraient s'appeler, certes, des bardes ou des aèdes; mais ils n'ont même pas le courage de se déclarer des poètes maudits. S'ils se plaignent, c'est à mi-voix : pas de malédiction; pas de damnation éternelle. Ils ont « le guignon », tout simplement. Ils se sentent vieillots, rancis, sans enthousiasme. Ils se déclarent :

« Vieux...
Malheureux sans l'orgueil d'une austère infortune...
Accablés de malaises badins... »

Sont-ils au moins capables de grandes passions? Pas même :

« Ils convoitent la haine et n'ont que la rancune. »

Ce sont des Saturniens, nés sous une mauvaise étoile, ils ont :

« Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'Imagination inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule. »

Il faut qu'il chante, pourtant, cet enfant du demi-siècle. Quel sera l'objet de ses chants? Eh bien, celui-là même qu'ont choisi ses aînés, mais en creux. Ils adoraient la présence de Dieu, il déplorera son absence. Ils montraient l'Univers illuminé par la Divinité, il montrera cette lumière éteinte et les ténèbres qui s'étendent sur le monde. Ils remerciaient la Providence de cette plénitude qui était en eux, il accusera la terre entière du vide qu'il sent en lui. Ils célébraient le monde intelligible, la Beauté, la Vérité absolue; auprès de ces réalités suprêmes, les plus riches senteurs et les couleurs les plus vives leur semblaient parfois n'être que des songes; il évoquera comme eux la pure Beauté, l'Idéal : mais c'est l'Absolu qui lui paraît un rêve; la seule Matière est la Vérité. Dieu est sa plaie inguérissable : il la montre à tous. Son corps ira parfois jusqu'à mimer cette lacune de son âme; la mort de Dieu **vécue** deviendra quelque forme bénigne de tuberculose.

Bref il a choisi, une fois pour toutes, son thème poétique : le non-être. Est-ce pour satisfaire son ressentiment? Certainement : il prend la science et ses pères à témoin : voilà ce que vous avez fait de moi. Même le Parnasse n'est pas exempt d'une certaine dose d'exhibitionnisme; l'impassibilité de Leconte de Lisle cache peut-être ses amours mais ne parvient pas à dissimuler son dépit. Mais il y a plus : ces jeunes gens sont des oblats. Ils ont le sentiment que la tragédie qui se joue entre le Ciel et la Terre comporte un sacrifice humain dont ils sont les victimes élues; ils ont décidé de **vouloir** ce sacrifice : il faut qu'ils soient inguérissables, qu'ils veuillent l'être, que leur vie entière ne soit qu'un deuil. On demandera peut-être aux yeux de qui ils veulent témoigner : la bourgeoisie n'a cure de leur désespoir et si le Déicide la terrifie, c'est pour d'autres raisons; le peuple ne les lit pas; Dieu seul peut-être... Mais justement c'est de lui qu'ils portent le Deuil. Alors? Quel sera le témoin? Eh bien ils l'ignorent eux-mêmes. Il leur semble pourtant que leur refus exerce sur l'univers une sorte d'action mystique et que, s'ils cessaient de dire Non, la Matière serait davantage matière et l'homme davantage néant. Par sa nostalgie de l'Infini, Baudelaire pensait déjà prouver qu'il dépassait sa condition terrestre et, peut-être, qu'il y avait, au-delà du Monde, quelque chose comme une réalité infinie, absolue, éternelle. Les « Saturniens », plus modestes, ne veulent rien prouver par leur insatisfaction; ils ne prétendent pas, fût-ce sous la forme la plus enveloppée, que Dieu existe : mais ils s'entêteront jusqu'au bout à proclamer qu'Il **devrait** exister. Etrange procédé, dira-t-on. Car enfin Il existe ou Il n'existe pas. Il est permis de douter : « C'est le doute universel... qui obéit aux desseins du Créateur, puisqu'il est resté muet à nos cris et a voulu que l'homme ne tînt de lui aucune notion certaine[3]. » Permis aussi d'espérer ou de désespérer. Mais comment peut-on simultanément tenir pour évident que Dieu n'est pas et décréter qu'il devrait être? Je reconnais que l'attitude est difficile à garder; pourtant si l'on y réfléchit j'y vois l'amorce de cette grande opération de repli qui conduira finalement aux truquages de M. Le Senne. On commence par soutenir que l'Absolu devrait être et puis l'on finit par déclarer que l'Absolu **est** Valeur. Ou, comme Simone Weil, que l'omniprésence de Dieu est son universelle Absence. Ne voyez en cela que des arguments défensifs témoignant de la virulence sans cesse croissante de l'incroyance; il s'agit d'un christianisme **d'après l'athéisme,** qui cherche à tourner la défaite en victoire. Les poètes dont je parle n'ont pas été si loin. Mais ils tiennent, sans tout à fait s'en rendre compte, le Devoir-Etre pour une forme plus ténue et partant spiritualisée de l'Existence. Non, Dieu n'**est** pas; mais si des hommes se sacrifient pour prouver par leur **spleen** qu'Il doit être, quelque chose a été sauvé du naufrage. Mais peut-être aussi que l'athéisme est la dernière épreuve que Dieu leur inflige. Le Tout-Puissant a voulu que « l'homme ne tînt de lui

1. Baudelaire : Préambule à la traduction du **Corbeau.**
2. Poe : **La Genèse du Poème.**

3. Alfred de Vigny : **Journal d'un Poète.**

aucune notion certaine » et pourtant Lui donnât sa foi; il a voulu que Job souffrît de tous les maux et pourtant lui demeurât fidèle : ne se peut-il qu'il ait, aujourd'hui, disposé l'Univers de telle sorte que tout conspirât à nous persuader de sa mort. Alors les vrais croyants, incapables de réfuter les preuves éclatantes du matérialisme, se reconnaîtraient à leur désespoir : ils proclameraient sans répit que le monde est une niaiserie, ils démontreraient par leur **déclin** consenti que l'Homme sans Dieu est impossible. Et cette auto-destruction par-delà l'athéisme serait comme une preuve par l'absurde et contre l'évidence de la Réalité divine. Qu'elle ait été consciente ou non, cette tentative pour en appeler à Dieu lui-même de sa mort ne peut se comprendre que dans un climat de défaite. Ces athées sont des précurseurs et leur poésie est à la source de ce néo-christianisme aujourd'hui si répandu que je propose de nommer : la foi comme conduite d'échec. Ou, si l'on préfère, la poésie se veut échec pour vivre dans la douleur l'échec de la Religion. Mais, comme, en même temps, leur incroyance est sincère et définitive, comme la Rage et le Ressentiment jettent ces poètes à renchérir sur le matérialisme et sur les négations des libertins, il convient de voir dans cette attitude ambiguë, contradictoire et presque impossible à fixer, une maladie infantile de l'athéisme.

Le désastre ne s'arrêtait pas là : l'échec de la Poésie religieuse se doublait d'un échec de la poésie sociale. Au moment où elle perdait son monarque et son Dieu, la bourgeoisie derrière la rivalité des factions entrevoyait la lutte des classes. Déjà on parlait ouvertement de « la grande catastrophe de Février ». Dès le 15 août **La Revue des Deux Mondes** faisait cette prière : « Que la force... soit avec nous. » Toute la classe nantie, comme l'écrit Proudhon, « avait juré haine à la République[4] ». Elle fera l'abandon de ses droits politiques à une équipe de nettoyeurs qui lui garantit en échange son droit de propriété. Bien entendu on muselle la littérature : l'écrivain n'est-il pas un bourgeois? Il a **donc** cédé ses droits, comme tout le monde, en particulier celui d'exprimer sa pensée. Il importe peu qu'il n'ait pas signé le contrat en personne puisque toute sa classe a signé pour lui. Et s'il est vrai qu'il n'a pas — ou pas toujours — de grosse fortune à défendre il est vrai aussi qu'il est tout particulièrement intéressé au maintien de l'ordre : car il ne pourra prêter l'oreille aux murmures de son génie, qu'une poigne de fer n'ait étouffé le vacarme du dehors. Dans la guerre civile qui couve et qui sera menée, à la muette, par des spécialistes, agitateurs et politiciens, le poète sera la mouche du coche; quelque parti qu'il prenne, il n'aurait qu'à chanter pour compromettre ses partisans. Qu'il se contente de divertir et d'édifier; s'il fait plus, on le poursuivra. L'opération brillamment terminée, le patient, allégé de ses droits, se redresse et se brosse, rancuneux, pas fier : il se sent victime et complice; il se perd dans des perplexités nouvelles : comment décider si les Lettres ont surtout besoin d'ordre ou surtout de liberté? Déjà, il devine l'argument qu'on inventera plus tard, excellent moyen d'obliger les poètes à accepter les dictatures : « notre littérature n'a jamais été plus française que lorsqu'elle était plus contrainte et plus policée... cette contrainte, loin de supprimer l'individu, l'exalte. » Et puis qu'aurait-il à gagner au triomphe de la populace : ce n'est pas elle qui fait son public. Certes un artiste doit détester la bourgeoisie déicide : mais enfin c'est le bourgeois qui l'a fait naître et qui le nourrit. Mieux vaut garder la classe infâme pour la couvrir d'opprobre que la précipiter dans l'abîme au risque d'y rouler avec elle. N'empêche : le poète a mauvaise conscience. Il opposerait volontiers, comme fit le héros des « Brigands », la loi de son cœur au cours abject du monde s'il ne craignait de retrouver le monde au fond de son cœur. Repli général de la poésie; un seul mot d'ordre : maintenir, attendre, se garder; elle se tiendra sur la défensive jusqu'à la fin du siècle. La saison paraît favorable à l'examen de conscience : le poète va-t-il s'interroger? Pas tout de suite : pour le moment il boude :

« Aujourd'hui, l'Action et le Rêve ont brisé
Le Pacte primitif par les siècles usé...
La Force, qu'autrefois le Poète tenait
En bride, blanc cheval ailé qui rayonnait,
La Force, maintenant, la Force, c'est la Bête
Féroce... »

Héros d'une grande bataille perdue, le Père est là-bas, dans l'Ile, et ses fils veulent trouver dans cette retraite l'image d'une Défaite qui fut plus glorieuse qu'une Victoire et qui consomme le nouveau divorce du Temporel et du Spirituel. De leur côté, ils s'efforceront, sur le continent, de communier, par une sorte de participation mystique, à cette Absence considérable. Ils la mimeront, la diront, la vivront, ils la manifesteront à tous par leur costume et l'air de leur visage. Père et fils sont également fous : l'un se prend pour la Poésie en exil, les autres croient incarner l'Exil de la Poésie. Plus tard, le Père, de retour, proclamera devant le Monde que la Poésie est revenue; mais ses fils n'auront pas d'oreille pour l'entendre; l'Exil est devenu leur seconde nature : l'Absence du Père, leur propre Absence du monde et l'Absence éternelle de Dieu se confondent en une sorte de Trinité dont chaque terme est la preuve des deux autres. Hugo vaincu c'est Dieu mort; le Poète devait échouer, dans ce monde hasardeux; les fils prouveront par leur distraction, par une absence de l'âme, que Dieu, l'Homme et la Poésie sont également impossibles. Un expéditionnaire des Bureaux de la Ville laisse échapper la fin de tout cet Opéra :

« ... Voici le groupe des Chanteurs...
Le monde, que troublait leur parole profonde,
Les exile. A leur tour ils exilent le monde! »

Par cette indiscrétion, toute la manœuvre s'est découverte : il s'agit simplement d'une conversion de signes. On conviendra que, dans toute chose, le Négatif est le symbole du Positif. Des malheurs subis, le Poète feindra d'être l'organisateur; dans les restrictions qu'on lui impose, il prétendra voir la marque de son élection. Il se contiendra avec affectation dans les limites qu'on lui a prescrites et refusera opiniâtrement de quitter sa place, quand on l'oblige à y rester. On nomme **dignité** cette attitude maussade qui fait de l'obéissance un défi et de la passivité une révolte. Dignement le poète va se taire puisque nul ne le convie à parler; ou plutôt non, il écrira : mais ce sera pour annoncer publiquement qu'il se tait. Certains sujets lui sont défendus? Parfait : il s'interdira tous les autres : de 1860 à 1900 la littérature fait la grève du silence. Je ne crois pas que le public s'en soit aperçu.

Les aînés avaient écrit pour s'enchanter de leur propre magnificence; la Poésie était devenue la forme la plus haute de la générosité; on appréciait le lait de son intarissable mamelle pour son abondance plus encore que pour sa qualité. Hérédia dira de Lamartine : « Chaque jour il prodigue sa vie, son génie... Il donne tout, il se donne lui-même. La nature l'avait créé patricien. Ses sentiments populaires ne sont qu'une libéralité suprême de sa grande âme. » Tout change après le 2 Décembre : c'est à peine si le plus fécond produit un fort volume tous les dix ans. Une impuissance si générale ne peut tenir au caractère individuel : il faut que ce soit un trait de l'époque. Certainement c'est une conséquence de l'irréligion : loin de déterminer un retour au culte païen de la Nature, la mort de Dieu suscite un manichéisme athée où la distinction gnostique de la Lumière et des Ténèbres est remplacée par l'opposition du Néant et de l'Etre. A la disparition de l'Etre-en-soi, la collection infinie des êtres s'est noyée dans la contingence : chacun d'eux pourrait ne pas être, pourrait être autre qu'il n'est. A nos Athées-malgré-eux tout ce qui est renvoie l'image absurde et vaine de leur être : sur un caillou, sur une rose ils perçoivent leur parfaite incongruité. On commence à nommer **ennui** cette intuition directe de l'être. Du reste, si Dieu n'est pas, Etre et matière sont des termes interchangeables; l'être est dispersion, inertie et extériorité. Le poète déteste fort cette Matière qui le réduit au pur éparpillement : elle conteste tous nos privilèges; cet atroce égalitarisme vient affirmer au nez du Héros, du Génie, du Saint « l'évidence de tout l'être pareil ». Etre, Matière, Nature et Naturel : quatre termes qui se confondent sous le mépris des Saturniens et qui ne font qu'exprimer, chacun à sa manière, la démocratie muette des choses. Le Poète déteste la femme « naturelle donc vulgaire », il hait les éclosions, les épanouissements, tout ce qui paraît ajouter de l'être à l'être; il a peur de son propre naturel : quelque singe est enfermé dans sa peau. Etroitement boutonné, guindé, roidi il refuse tous les laisser-aller : à quoi s'abandonne-t-on sinon à la Nature? Il réfrénera ses élans et jugulera ses désirs : car l'assouvissement est plénitude et toute plénitude est plénitude d'être. Tout autant que les moiteurs rebondies de la femme, ils détestent les sueurs du mâle, ses poils et sa forte odeur de cuir. Plutôt que s'abandonner à ce qu'ils sont, ils préfèrent jouer un personnage : ils sont sûrs au moins de tenir celui-ci d'eux-mêmes et

4. Henri Guillemin : **Le coup du 2 décembre.**

puis il a l'avantage de n'être pas. Et ce culte de l'artifice les pousse fréquemment à se parer d'une abstraite féminité. Semblables en cela aux pédérastes ils abominent en la femme sa réalité charnelle mais ils sont attirés par l'Idée féminine : tout simplement parce qu'il s'agit de jouer ce qu'ils ne peuvent être et de contester ce qu'ils sont. Leurs effusions, leurs pâmoisons, leurs affectations de pureté, leurs délicatesses, leur mièvrerie parfois, toutes ces simagrées risqueraient de les faire prendre pour des tantes. Mais non : à peu d'exceptions près, ils ne pratiquent pas l'homosexualité. Impuissants plutôt, ou frigides avec, parfois, une brusque explosion de priapisme dont ils ne manquent pas de se repentir, et, la plupart du temps, un érotisme d'épiderme, d'affleurement ou de paroles : bref, des frôleuses. On conçoit qu'ils aient en horreur la fécondité du romantisme. Ces gros génies de 1830, perpétuellement en gésine, accouchaient au milieu des glaires et des excréments, d'enfants vivants, de monstres et d'enfants morts; à quoi bon se consacrer à l'Art si c'est pour y retrouver la Nature? Ne risquait-on pas de prendre le poème pour un miel dont l'homme serait l'abeille? Quelle horreur! On remplacera cette prolificité vulgaire par une stérilité dosée. La poésie renonce à la production massive pour se consacrer à la qualité; elle substitue à l'abondance déréglée de ses prédécesseurs, qui avaient fini par provoquer une inflation verbale, l'esthétique de la rareté : on se spécialisera dans l'article de luxe. Serrés jusqu'à la constipation, les nouveaux venus dérobent jalousement leurs poèmes aux foules qui n'en ont cure; pour les défendre contre des doigts qui n'essaient pas de les ouvrir, ils mettent à leurs ouvrages des fermoirs d'or; le public est prié de s'abstenir : on écrit pour soi-même d'abord et puis pour les gens de métier et pour quelques collectionneurs de pièces rares. Quelques lustres avant la première bicyclette, on voit apparaître le tandem bien français de l'Avarice et de la Littérature. Certes il était arrivé déjà que des avares écrivissent mais jamais, avant cette fin de siècle, on n'avait **écrit pour être avare**.

Il s'agit en réalité de restaurer une aristocratie. La science ne s'est pas contentée de tuer Dieu et d'abolir l'Idéal : elle a établi par le raisonnement et l'expérience des vérités accessibles **à tous**; elle affirme que « le bon sens est la chose du monde la mieux partagée ». En dévoilant « l'évidence de tout l'être pareil », elle ruine le principe objectif de toute hiérarchie; en affirmant que le Vrai est communicable, elle ruine le principe négatif de l'inégalité. Tout le monde est d'accord, bourgeois et poète, pour déplorer les progrès de l'instruction. « Il y a une chose, écrit Montalembert, qui augmente en France avec le progrès de l'instruction primaire : c'est la criminalité. » Flaubert ne dérage pas; ni Leconte de Lisle; le doux Lefébure, employé des postes et futur archéologue, écrira bientôt, un entre mille : « Nous n'avons pas assez d'ignorants. » Mais, quand il y en aurait davantage, quand l'analphabétisme couvrirait la France, en serait-on plus avancé? Le Mal est fait, puisque les meneurs ont persuadé au peuple qu'il était **capable** de s'instruire; que seules l'en empêchaient sa misère et la mauvaise volonté des dirigeants. Les ignorants de fait, la bourgeoisie n'en a cure : il lui faut des ignorants de droit; produit instable et contradictoire, transition qui voudrait arrêter l'histoire, elle affirme l'égalité de tous contre ses anciens maîtres et, contre ses esclaves, sa supériorité naturelle. Tel est, en effet, l'aboutissement de l'esprit d'analyse : la bourgeoisie se dissout elle-même; elle deviendra peuple ou aristocratie; elle se perdra dans l'universelle équivalence à moins qu'elle ne rétablisse à son profit l'esprit de synthèse, grand vaincu de 89, et ses produits irréductibles. A l'égard du prolétariat son attitude est ambiguë : elle veut réduire cette grosse pâtée indigeste, la Masse, la pulvériser en individus impuissants; mais en même temps qu'elle nie ces réalités synthétiques, les classes, elle souhaite, par des allusions discrètes à des certitudes incommunicables, à des vérités révélées, suggérer aux travailleurs qu'il y a une hiérarchie des âmes. Bref il faut rappeler, toutes les fois qu'on le peut, qu'il y a **des** natures humaines. On ne parlera ni du **sang** ni de la **naissance,** mais on mentionnera, en passant, le tact, le goût, l'esprit de finesse et toutes ces qualités qui ne se peuvent acquérir. Quand une classe « supérieure » se voit contester sa supériorité, il arrive — sans préjuger d'autres manœuvres plus efficaces et plus sanglantes — qu'elle se défende par un recours à l'ésotérisme. L'inquiétante « montée » de la bourgeoisie fut très certainement à l'origine de la poésie des troubadours; je ne crois pas qu'il faille voir dans l'amour courtois une transposition de l'hérésie cathare ni même de la dévotion à la Vierge : ce fut une réaction défensive des seigneurs qui ont idéalisé la relation de vasselage et l'ont projetée au ciel platonicien. De même, en un temps où la noblesse se battait sur deux fronts, la Préciosité fut une tentative de diversion; les hôtes de la Marquise de Rambouillet firent un essai brillant mais inutile pour transporter la lutte sur le terrain de la culture. Et c'est aussi d'une Préciosité qu'a besoin la bourgeoisie de 1850 : puisqu'elle se prétend irremplaçable, il faut qu'elle donne ses preuves; et, si l'intellection est commune à tous, l'élite doit laisser entrevoir des réalités si subtiles avec des articulations si nombreuses et si variées qu'elles se dérobent par essence à la Raison Scientifique et ne se livrent qu'à de très rares privilégiés. Si l'on n'a pas d'emblée les lumières requises, toute une vie d'études ne suffira pas à les procurer. En un mot, puisque la Raison s'est insurgée contre les pouvoirs, puisqu'elle est devenue la grande niveleuse, on aura recours à l'Irrationnel et l'on reviendra, comme toujours, aux raisons du cœur. Dans tous les domaines, à toute occasion la classe bourgeoise entretiendra l'esprit d'aristocratie comme une agitation incessante; il ne serait pas faux d'appeler cette présence de l'idée hiérarchique une « contre-révolution permanente »; à tout propos il faut qu'elle se manifeste, qu'une presse fermée la signale dans les colonnes d'un journal, qu'une fine explosion la rappelle dans un discours d'Académie, dans la déclaration d'un général ou d'un ministre; c'est elle qui produit ce manichéisme bourgeois connu sous le nom de « distinction ». Jamais nommée, toujours suggérée, la supériorité absolue de la bourgeoisie semble comme l'envers de ses déclarations égalitaires.

Les poètes se feront une fois de plus les agents de la contre-révolution précieuse. Avec la meilleure foi du monde : ils veulent se « distinguer » de la bourgeoisie. Mais celle-ci ne veut-elle pas se « distinguer » du peuple? Tout ce qu'ils feront contre elle, elle le tournera à son profit. Leurs aînés, justement, se disaient voyants et prophètes : mais c'était du temps que les bêtes parlaient et que les livres s'écrivaient sous la dictée de Dieu. Leurs successeurs, qui n'ont plus la foi, savent que la noblesse n'est plus et que d'ailleurs les hommes sont tous également de vaines figures de la matière. La poésie se découvre une mission nouvelle : elle reconstituera **contre la Vérité**, une Noblesse fantôme; en face des Vérités publiques de la Science, elle établira un **ordre de l'incommunicable;** elle usera de la beauté comme d'un principe sélectif : offerte à tous, en apparence, accessible, en fait, à quelques privilégiés, elle fera, par sa seule présence, éclater les différences irréductibles qui séparent les hommes et provoquera dans la société une rupture de niveau. Au-dessus du bétail humain, les très rares amateurs se joindront aux artistes pour former une chevalerie pauvre et mystique. Cette petite communauté spirituelle, à demi monacale et militante à demi, qui tenait de l'Académie, de la Société de Pensée et de la Confrérie religieuse avait son mythe orgueilleux — la Prédestination — et ses rites initiatiques. Elu par le malheur, le poète se manifeste au monde par son insatisfaction; il est ensuite reconnu par ses pairs qui se recrutent par cooptation, il subit les formalités d'initiation et publie dans des revues confidentielles. Pendant plusieurs décades, les poètes ne fréquentèrent que des poètes. Chez Leconte de Lisle chaque réception avait la solennité d'un office; on y conservait une hiérarchie rigoureuse : Victor Hugo était le roi captif, Leconte de Lisle était le vice-roi. On se nommait volontiers entre soi, prince, duc ou connétable. Ainsi déguisaient-ils l'horreur qu'ils avaient conçue de leur naissance plébéienne[5] en maintenant par une affirmation crispée une sorte d'aryanisme symbolique. Leur aristocratie, toute négative, s'élève sur les ruines de toute aristocratie réelle. Ils décorent du nom de noblesse leur vain regret d'une noblesse anéantie; et leur singularité irremplaçable n'est au fond que la négation de l'universalité. Négation impossible et consciente d'être telle mais qui s'enorgueillit de se maintenir contre l'évidence même. L'échec subi par la poésie en 51 et le désastre essuyé par le patriciat français en 1793 se reflètent l'un l'autre et se prouvent réciproquement; et l'une et l'autre défaite sont l'image terrestre d'un drame métaphysique : en triomphant des nobles et des poètes, la bourgeoisie se perd et tue son Dieu. Aristocrates défunts, plus nobles qu'ils ne le furent jamais, puisqu'ils ont la suprême grandeur d'être morts; poètes ignorés dont l'exil est le sacre et qui,

5. Cette horreur se reflète jusque chez Lautréamont : « Je suis le fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça m'étonne... Je croyais être davantage. »

de n'être pas lus, tirent leur morgue princière : c'est tout un, les bourgeois s'anoblissent en incarnant la mort de la Noblesse que leurs grands-pères ont massacrée. Un tournemain suffit à changer la privation en richesse : du prince ils reprennent la hauteur, les dédains, le stoïcisme et l'absence. Cette confrérie d'initiés a son Mystère : celui de la Transsubstantiation du Néant en Absolu, du Non en Oui, de l'Impossible en Nécessaire. Pour pousser l'entreprise à l'extrême, ils refuseront de vivre. Une circonstance particulière va leur faciliter ce dernier refus : ils sont **pauvres**.

En réduisant leur train de vie, les Lettres ont modifié leur recrutement, ce qui n'a rien pour nous surprendre : une enquête sur les antécédents des Saint-Cyriens révélerait d'importantes variations de leurs milieux d'origine selon que la guerre est ou n'est pas en honneur. Tant que la Poésie paya[6], les fils de famille ne dédaignèrent pas d'y consacrer leur talent. Déchue, bâillonnée, c'est tout juste si, de temps à autre, elle rapporte une invitation à dîner. Elle perd son attrait; mais, de ce fait, aux petits bourgeois qu'elle intimidait et qui n'y voyaient qu'un plaisir de riches, elle paraît tout à coup plus accessible. A mesure que les superbes s'éloignaient, les humbles s'enhardirent. S'ils avaient continué de croire que le talent se connaissait à la réussite, ils n'eussent pas même, ces porte-malheur, écrit une ligne. Quand il leur parut que le succès se dissociait du mérite, ils osèrent rêver d'un mérite qui les élèverait au-dessus du succès. Par le fait ils vivaient dans le malaise depuis plus de cent ans. Jusque-là Dieu masquait l'absurdité radicale de leurs humbles existences; une vie ingrate trouvait sa récompense et son explication au Ciel et, remplissant leurs tâches avec zèle, ils pouvaient croire qu'ils contribuaient à maintenir l'ordre de l'univers. Mais avec la déchristianisation, leurs yeux, pour leur malheur, se dessillèrent : « Lorsque autrefois, écrit Musset dès 1835, l'oppresseur disait : « A moi la terre », « A moi le Ciel! » répondait l'opprimé. A présent que répondra-t-il? » Ce qu'il répondra? Cela dépend : s'il appartient au prolétariat, il réclamera sa place au soleil, il s'apprêtera même à la conquérir par la violence. Mais le petit bourgeois, mystifié, mal payé, respectueux en dépit de luimême, ne réclamera rien. Ce n'est pas un révolté, encore moins un révolutionnaire : il ne veut pas renverser la société; comme, autrefois, les riches israélites de Pologne; comme, aujourd'hui, les nègres de l'ex-Congo, il ne cesse de réclamer son intégration aux milieux dits supérieurs. Classe du ressentiment, de l'humilité orgueilleuse, de l'envie et de la honte ruminée, cette petite bourgeoisie s'imagine payer en toutes circonstances les grandes casses de l'Histoire. C'est encore ce qu'elle pense en 1850 (Elle a tort : les frais seront réglés par le prolétariat industriel et agricole), les événements récents l'ont écartelée : depuis le coup d'Etat, haute et moyenne bourgeoisies ont repris leur ascension; la crise économique des dernières années est oubliée ou portée au compte de l'agitation révolutionnaire. Certains petits bourgeois participent à la prospérité générale; beaucoup d'autres, margoulins, modestes commerçants, ont été ruinés par la grosse industrie ou le gros commerce; et ceux qui restent savent qu'ils ne tiendront pas longtemps contre la machine. En vain le petit commerçant, l'employé, se raidissent-ils contre l'insensible glissement qui les rapproche du prolétariat : ils connaissent leur destin; et si les grands de ce monde font parfois l'objet de leur détestation, ils réservent leurs haines pour les masses travailleuses dont ils se sentent voisins. A eux s'applique la phrase célèbre de Nietzsche : « Dans toute morale ascétique, l'homme adresse sa pensée à une partie de lui-même divinisée et il lui est dès lors nécessaire de diaboliser l'autre partie. » Le petit bourgeois diabolisera l'Histoire, ce fléau périodique qui le ruine; il diabolisera la Nature et la Vie, parce qu'elles sont populacières; il s'arrangera pour absorber la lumière qui émane des classes dirigeantes et, puisqu'il s'acharne par sottise à conserver un ordre dont il est victime, il n'aura d'autres ressources que de se guinder dans un négativisme boudeur et artificialiste : il faut qu'il se distingue des ouvriers par ses mérites. Les privations qu'il s'inflige ne proviennent pas d'abord de ses principes utilitaristes : il veut mortifier en lui la chair qui est faute; il veut tuer l'ouvrier qui respire et digère par son corps. Le ressentiment ébloui contre ce qu'il appelle ignoblement le gratin, la conscience lucide et amère d'être inférieurs, l'attitude ambivalente vis-à-vis des biens de ce monde et de l'inégalité, la totale absence d'une conscience historique ou d'une conscience de sa classe, la complicité reconnue avec les magnats de la classe dirigeante, le zèle, les privations auto-punitives et les conduites d'échec : tous ces caractères constituent sinon l'idéologie des petits bourgeois — ils n'en ont jamais eu — du moins leur complexe idéologique. Mais, ce complexe n'a, jusqu'ici, jamais inspiré les poètes. Ou bien ils s'en sont moqués : on a ri longtemps des culs-terreux et de la boutique. Tout à coup la Poésie, enchaînée, méprisée devient leur chose; l'univers l'abandonne. Ils n'ont qu'à la reprendre. Les fils, étouffant dans leurs familles modestes et puritaines, acceptaient jusque-là de tordre le cou à leurs espoirs et de répéter la carrière paternelle. De leurs angoisses, de leurs révoltes nul n'a rien su. Mais la Poésie, soudain à leur portée, c'est l'issue de leur rancœur. Agacé par le puritanisme du père, qui, finalement, ne sert à rien, le fils veut s'arracher à sa naissance; il niera tout par ressentiment; il méprisera la vulgarité des riches et la grossièreté de la canaille; il dira son rêve impossible d'une aristocratie des purs. Mais quand il croit s'opposer à son père, à son oncle, il les continue. Chez lui comme chez eux, les peines et les mortifications n'auront d'autre but que d'élever la victime à un plus haut potentiel de sacré : père bureaucrate et fils poète ont décidé de masquer leur pauvreté en acquérant quelque caractère numineux. Et quand le poète méprise les richesses qu'il ne peut obtenir, il ressemble à tous ceux qui, dans sa famille, ont pensé et maintes fois soutenu que l'obéissance, la modestie, la chasteté, l'accomplissement quotidien du devoir donnait à l'âme du pauvre une qualité que les riches pourraient lui envier. Et quand il s'aliène à l'Absolu, affectant de considérer l'Idéal comme essentiel et son Ego comme inessentiel, il ressemble encore à ses parents qui se sont aliénés pour toujours à l'invisible Capital. C'est d'eux qu'il tient son goût de la pureté, son respect des grands de la terre, c'est d'eux qu'il tient sa haine de la Nature et de la Vie.

Bref l'échec poétique devenait un chiffre qui donnait une profondeur inconnue à leurs échecs; ils écrivirent parce que la poésie ne rapportait plus, parce que ses dédains silencieux leur reflétaient leur docilité méprisante et muette; parce que la dignité boudeuse du barde en chômage et la dignité revêche de l'employé subalterne pouvaient se confondre; parce que leurs inavouables rancœurs d'hommes pouvaient se sublimer dans le juste ressentiment du Poète. Admirable appropriation de l'Idée poétique à ses interprètes : elle les embauche pour faire la grève du silence; et de cette révolte **réelle** du Spirituel contre le Temporel, ils font aussi la révolte **rêvée** des humbles contre les superbes. Economes par nécessité, ces professeurs, ces employés des postes, ces secrétaires de mairie, chefs de bureau, et sous-bibliothécaires s'offrirent le luxe d'être parcimonieux, celui de refuser par avance tous les biens qu'ils ne pouvaient acquérir. « Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie : Art. Dèche. » La misère devenait une épreuve providentielle ou une marque d'élection : « La vraie et bonne misère, en me promenant par la nuque à travers tout ce qui n'est pas ma vocation, m'a fait... épuiser les vilenies... des choses extérieures. » Ils pouvaient s'imaginer sans peine que leur dénuement résultait de leur ascétisme. Bref la Poésie, suprême générosité des grands romantiques, devint, aux yeux de ces modestes travailleurs, l'Art de considérer la pauvreté comme un luxe. « Vivre? disaient-ils. Nos domestiques feront cela pour nous. » Mais ils n'avaient pas de domestiques, sinon, parfois, une femme de ménage qu'ils faisaient passer pour princesse et qu'ils épousaient **in extremis.** La maladie même leur semblait un privilège : « Que faire ici? Et quel serait notre prétexte de rester si nous n'étions pas percés, traqués, volés, vilipendés et saignants; il faut être malade : c'est le plus beau de nos titres de noblesse immémoriale. » Ils prétendaient n'exister qu'à peine : « Mon cœur dans son regret s'est lui-même embaumé », disait l'un. Un autre : « Je suis une tristesse errante, un esprit passif qui vague à travers les choses et qui, dépaysé par le printemps, se sent chez lui en automne. » Ou bien : « La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. » Un jeune lycéen écrit :

« Je ne crois pas en Dieu, j'abjure et je renie
Toute pensée et quant à la vieille ironie,
L'Amour, je voudrais bien qu'on ne m'en parlât plus.
Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu, jouet du flux et du reflux
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille. »

6. En 1848 Victor Hugo possédait 180 millions de francs 1952. Vers la fin de sa vie sa fortune s'élevait à plus de deux milliards.

Ces petites âmes vaguelettes, toujours proches de la pâmoison, trouvaient plus de spiritualité à l'inertie qu'à l'activité. Baudelaire avait regretté de ne pouvoir allier le Rêve à l'Action; ses épigones, plus radicalement, s'en réjouissaient : « La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à regretter que l'Action ne fût pas la sœur du Rêve... Mon Dieu, s'il en était ainsi... où donc nous sauverions-nous? » Cette inertie, au fond, c'était une mise en accusation en même temps qu'une protestation d'innocence : nous n'avons rien fait, nous ne sommes pas même coupables d'être nés; les responsabilités retombent toutes sur la société[7]. C'est ce que j'ai nommé ailleurs un quiétisme de ressentiment. Sans marquer de prédilection pour le suicide effectif, ils ont tous préféré la mort à la vie; la plupart, pour s'épargner les ultimes souffrances du trépas volontaire, ont décidé **d'être** déjà morts de leur vivant. Corbière compose plusieurs fois son Epitaphe :

« Il se tua d'ardeur ou mourut de paresse.
S'il vit, c'est par oubli... »

Et :

« Il mourut en s'attendant vivre
Et vécut, s'attendant mourir. »

Le Maître nous apostrophe :

« Homme! sache mourir avant d'avoir été...
Cherche au fond de la tombe en sa réalité
Le secret de la vie. »

C'est merveille de voir tous ces morts se disputer jovialement la palme du trépas : « Lequel est le plus mort de nous deux? Assurément c'est moi[8]. » Ils adoptèrent toutes les catégories négatives de l'échec et de la récrimination, préférant au Présent le Passé, l'Artifice à la Nature, le Désir à l'Assouvissement, au Désir l'Indifférence. Ils ne détestaient point s'imaginer qu'ils avaient manqué leur vie et jusqu'à leur Œuvre.

« Ci-gît — cœur sans cœur, mal planté
Trop réussi — comme raté. »

Parfois ils poussèrent l'horreur des choses créées jusqu'à déclarer — ce qu'on leur accorde volontiers aujourd'hui — que leurs meilleurs poèmes étaient ceux qu'ils n'avaient pas faits : « J'ai senti revivre en moi... le vieux poème mort de ma jeunesse; poème très beau, puisqu'il n'a jamais été écrit[9]. » Ils n'ignoraient certes pas que l'Aristocratie est liée par essence aux sociétés de consommation et que le noble est un consommateur d'élite qui doit accomplir au nom de tous la destruction rituelle des biens de ce monde; pendant que l'espèce humaine, rassemble, regarde béatement s'évanouir les marchandises qu'elle a produites à la sueur de son front. Mais comme les orgies aristocratiques étaient au-dessus de leurs moyens, ils remplacèrent la joyeuse dilapidation des richesses par la négation systématique de la Réalité. Les Saints, dans ces sociétés militaires et agricoles, poussaient la destruction à la limite; en eux une collectivité entière retrouvait son image, sa gloire et sa générosité autodestructive. Ils refusaient tout, même le nécessaire, et pourtant leur lente agonie ne se pouvait pas même concevoir en dehors du luxe et des mythes d'une société de consommation. Ne pouvant être militaires, les poètes de 1850 seront des Saints. Au milieu d'une société industrielle et commerçante, ils refléteront aux membres défunts d'une communauté disparue leur long rêve funèbre et leur ancienne folie. La contestation radicale de tout l'Etre par des paroles va servir en outre leur ressentiment. Ils ont donné un nom à ce négativisme universel : c'est le Rêve. N'allons-nous pas imaginer, en effet, que leurs songeries ont un contenu : il y a, bien entendu, des cas d'espèce; mais dans l'ensemble le Rêve, le Silence et la Bouderie se confondent et l'on ne saurait comparer leur état mental qu'à une schizophrénie légère et sans contenu délirant.

« — O Brahma! toute chose est le rêve d'un rêve[10]... »

ou :

« Le Néant final des Etres et des Choses
Est l'unique raison de leur réalité[11]. »

Et encore :

« Fils du Néant, néant, de quoi donc te plains-tu?[12] »

Et voici un précieux aveu qui montre le ressentiment contre Tout se glisser jusque dans la soif de connaître :

« Fils d'un siècle sans Dieu, sans livre et sans apôtres
J'ai cherché l'Absolu, d'abord, ainsi que d'autres
Et j'ai commencé par la vieillesse trouvant
Moins nécessaire d'être un homme qu'un savant
J'ai fait de ma cervelle un grand laboratoire...
J'ai broyé la nature en l'étrange cornue
De mon esprit retors que chauffait par-dessous
La volonté de voir dans l'univers dissout[13]... »

C'est qu'en effet la Science (ou plutôt le Scientisme) leur sert à deux fins opposées : le matérialisme contemporain est la cause principale de leur athéisme et de leur désespoir. La Science, écrit Lefébure en 1867 : « va traverser d'une coupure infranchissable l'histoire de l'humanité sur terre, avant et après l'Espérance, cette Noble Espérance, qui a fait dresser à l'homme son front vers le ciel et qui, le lâchant, le laissera retomber à quatre pattes ». Physique et Physiologie réduiront l'Idéal à n'être qu'un leurre. Mais justement le ressentiment produit par cette découverte, les incline à renchérir sur cette désagrégation. Il n'était pas absolument nécessaire, en effet, que la perte de la foi les fît dégringoler dans le matérialisme analytique du XVIIIe siècle. Néo-kantisme, Agnosticisme, Néo-hégélianisme, Relativisme, Pragmatisme, Matérialisme dialectique : toutes ces philosophies vont bientôt naître ou sont déjà nées de la Mort de Dieu. Mais si les rêveurs se sont jetés au pire, c'est par angoisse, par morosité et par calcul. Ils sentent obscurément qu'ils sont engagés, avec toute leur époque, dans une grande tragédie sociale qui ne prendra fin qu'après leur mort. L'époque, dit l'un d'eux, est « un tunnel »; et vers le même temps Tocqueville traduisait le sentiment général en écrivant : « Non seulement nous n'avons pas vu la fin de l'immense révolution qui a commencé avant nous, mais l'enfant qui naît aujourd'hui ne la verra vraisemblablement pas... On sent que l'ancien monde finit, mais quel sera le nouveau? » Mais leur rancœur leur interdit d'espérer une aurore : au mythe bourgeois du Progrès, ils préfèrent celui de la Décadence. Ils se comparent volontiers aux derniers Byzantins, aux Romains du Bas-Empire : c'est avouer qu'ils lient leur destin à celui de la classe possédante. Et pour satisfaire leur rage autant, peut-être, que pour se masquer la véritable source de leur angoisse, ils transposent le drame social en catastrophe cosmique. Ils aiment à se représenter la mort de la Terre. Le refroidissement du Soleil les divertit particulièrement :

« Un monde mort, immense écume de la mer
Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales... »

La collision interplanétaire, ça n'est pas mal non plus :

« ... le globe et tout ce qui l'habite
Bloc stérile arraché de son immense orbite
Contre quelque univers immobile en sa force
Défoncera sa vieille et misérable Ecorce. »

On jouit par avance des terreurs du Dernier Homme :

« J'errais seul sur la Terre. Et la terre était nue
Par le vide sans fin, le globe décharné
S'en allait... »

Ou, lorsqu'on est lassé de ces apocalypses, on procède à l'anéantissement métaphysique :

« Le Temps, l'Etendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament
Dans la mer immobile et sombre. »

---

7. Tristan Corbière : « On m'a manqué ma vie. » (Sous un Portrait de Corbière.)
8. Lettre de Lefébure (in Mondor : **Eugène Lefébure**).
9. Lettre de Lefébure à Mallarmé, 2 mars 65 (in Mondor : **Eugène Lefébure**).
10. Leconte de Lisle.
11. Leconte de Lisle.
12. Jean Lahor.
13. Lefébure. Cité par Mondor, p. 95. C'est moi qui souligne le dernier vers.

De toute façon le procédé ne varie pas : on emprunte à quelque ouvrage de vulgarisation les armes qui serviront à la finale conflagration. Puisque la Science nous a montré le néant de nos Espoirs renchérissons sur ses révélations, montrons le Néant de tout. Devant le Désastre universel, l'Idéal et la Beauté par un retournement prévisible paraîtront les seules vérités recevables. On n'a peut-être pas assez insisté sur cette contestation réciproque de l'Idéal par la Matière et de la Matière par l'Idéal : j'y vois pour ma part un des caractères les plus marqués de l'époque. A vrai dire ces deux Néants ne sont pas de même nature : à l'un, pur épanouissement multicolore de qualités idéales, l'être manque; l'autre, si on le dépouille de toutes les irisations que notre fantaisie lui prête, se réduit à de l'être inqualifiable. Ainsi, retrouverait-on la dialectique hégélienne de l'Etre et du Non-Etre, mais vécue : l'Etre pur ne se distingue point du Non-Etre puisqu'il n'est **rien;** et le Néant, puisqu'on y rêve, il faut bien, en quelque mesure, qu'il soit. Si toutes les qualités sensibles révèlent — comme on croit alors — la nature des sens plus que celle de l'objet, toute présence — la plus opaque, la plus muette, la plus pesante — renferme une absence secrète; l'être dans sa pure existence nue est négation de toute manière d'être; et la manière d'être, pure détermination subjective, finit par être en elle-même une **apparence** donc une négation de l'être. Le poète se sent à l'aise au milieu de ce jeu de reflets : il récuse le Rêve au nom de la Vérité ou de l'Etre; c'est son beau désespoir, son mal secret, anoblissant et rongeur; puis il le rétablit et met la matière entre parenthèses au nom du Devoir-Etre et de la valeur. Il passera de l'une à l'autre de ces absences et s'amusera, selon son humeur, à les annuler l'une par l'autre ou à les affirmer successivement, passant de la désespérance au grand mouvement fou de l'espoir qui se sait désespéré. En ce singulier moment de l'histoire littéraire, l'Artiste ne croit plus à l'art parce qu'il ne peut l'asseoir sur la garantie divine; mais comme cette caution fait défaut à tout l'univers, c'est à l'Art seul qu'il donne sa foi. Flaubert, le premier, passe de la croyance au doute et du doute à la croyance, par une contestation réciproque et indéfiniment circulaire. Tantôt on demande à l'Art d'« escamoter la vie ». Il semble n'être plus qu'un opium; un succédané menteur de la Religion : « le seul moyen de ne pas être malheureux, c'est de s'enfermer dans l'Art et de compter pour rien le reste ». Ou « la base théologique manquant, où sera maintenant le point d'appui de cet enthousiasme qui s'ignore? Les uns chercheront dans la chair, d'autres dans de vieilles religions, d'autres dans les arts. » Mais d'autres parts, en des passages beaucoup plus nombreux et beaucoup mieux connus, il affirme sa Religion de l'Art et que son unique désir est d'atteindre « le Vrai par l'Intermédiaire du Beau ». Chez Baudelaire, même hésitation. Il peut écrire le sonnet sur la Beauté ou que « toute forme créée, même par l'homme, est immortelle », et ça ne l'empêche pas de déclarer, avec la sagesse désabusée d'un Ecclésiaste : « Il faut travailler sinon par goût du moins par désespoir puisque, tout bien vérifié, travailler est moins ennuyeux que s'amuser. » Verlaine ira plus loin encore, dans son adolescence, puisqu'il publiera dans le même recueil :

« Je ris de l'Art, je ris de l'Homme aussi, des chants,
Des vers, des temples grecs... »

et :

« O Don Quichotte... ta vie [fût] un poème,
Et les moulins à vent avaient tort, ô mon roi ! »

Pour sortir de l'impasse, il faudrait que quelqu'un eût le courage d'y entrer jusqu'au fond. Mais, pour l'instant, ces amples balancements n'inquiètent personne. Une pensée si complaisante à ses contradictions trouvera sa meilleure expression dans la phrase fameuse de Malraux, mais légèrement déformée : « L'Art ne vaut rien, rien ne vaut l'Art[14]. » Ce que Leconte de Lisle a exprimé dans « le secret de la vie » en ces termes : « Oui! Sans toi qui n'est rien, rien n'aurait existé. »

Mystifiés et mystificateurs, ces poètes, quand ils s'imaginent échapper à leur milieu, ne font qu'en exagérer les traits : leur caque sentira toujours le hareng. D'abord leur négation affichée, peut-être **un peu trop** violente de la bourgeoisie, c'est la bourgeoisie qui la leur inspire. Comme le Diable qui gagne la partie quand il arrive à persuader qu'il n'est pas, cette classe glissante et transitoire, dont les privilèges ne peuvent se fonder sur rien, se nie pour s'affirmer, convaincue qu'il lui faut, pour régner sur le monde, persuader ses sujets de son inexistence. La Noblesse, sûre de Dieu, affirmait superbement ses privilèges; la bourgeoisie les escamote; il s'agit de persuader aux opprimés qu'ils n'ont pas d'oppresseurs. Des classes? Allons donc : la société moderne est faite de milieux imbriqués les uns dans les autres, de couches sociales qui s'interpénètrent. Bien malin celui qui pourra dire où finit le prolétariat et où il commence : c'est un être de raison. Le définirez-vous par la production? par la consommation? Rien ne tient. Il y a, bien sûr, des situations plus enviables que d'autres mais les osmoses, attractions, symbioses, etc. multiplient les échanges et maintiennent une adaptation de l'ensemble social à ses fonctions. Cette action régulatrice assure à chaque membre du groupe une importance sociale qui correspond en gros à ses mérites. Il y a une justice statistique. Que veulent ces agitateurs? Réaliser dans un lointain avenir et par la violence systématique une **Société sans classes.** Ce sont des menteurs ou des fous puisqu'ils ne voient pas ou prétendent ne pas voir que cette Société est déjà réalisée et que **c'est la nôtre.**

La Bourgeoisie n'ignore pas qu'elle n'est qu'une **transition :** une société étant en faillite, on a nommé l'élite du Tiers son « administrateur judiciaire », avec mission de procéder à la liquidation. Mais elle refuse de se connaître dans sa vérité : elle verrait la mort dans le miroir; elle pressent et veut ignorer qu'elle fut la classe qui se chargea d'abolir la noblesse au nom d'une société sans classes. Cette société future est son terme et sa ruine, sa raison d'être et sa négation; mais cela ne sera point dit : ce serait avouer qu'on porte en soi sa propre destruction et qu'on ne peut s'accomplir qu'en s'anéantissant. Pour arrêter ce glissement inéluctable, on prétendra que l'opération est déjà faite, la liquidation déjà achevée, l'égalité déjà réalisée : les charges les plus élevées ne sont-elles pas accessibles à tous? Le vote d'un journalier du Quercy ne vaut-il pas celui du banquier parisien? Elle se débarrassera de l'inégalité interne qui doit réaliser son éclatement final en la projetant à l'extérieur sous la forme d'une négation abstraite et intemporelle : la bourgeoisie **n'est pas,** n'a jamais été. Dès 91 son redoutable pouvoir d'analyse était venu à bout des institutions monarchiques : elle n'a pas craint de le tourner contre elle-même et ses représentants, en votant la loi Le Chapelier, ont fait de l'individu, pour un siècle, l'unique réalité sociale. « L'anéantissement de toutes les espèces de corporations des citoyens du même état et profession étant l'une des bases fondamentales de la constitution française, il est défendu de les rétablir en fait sous quelque prétexte que ce soit. Les citoyens d'un même état ou profession, les entrepreneurs, ceux qui ont boutique ouverte, les ouvriers et les compagnons... ne pourront lorsqu'ils se trouveront ensemble se nommer ni présidents, ni secrétaires, ni syndics... ni former des règlements sur leurs **prétendus intérêts communs...** Ces délibérations et conventions (de citoyens attachés aux mêmes professions) seront déclarées inconstitutionnelles, attentatoires à la liberté et aux déclarations des droits de l'homme... » Voilà comment on supprime les classes d'un trait de plume : des syndicats? des conventions collectives? Pourquoi? Puisqu'**il n'y a pas** d'intérêts communs! Le contrat libre sera la règle et ce contrat doit se conclure **entre individus.** L'intérêt commun des patrons c'était de déclarer qu'ils n'avaient pas d'intérêt commun. Ce faux suicide de la bourgeoisie devait avoir pour effet de pulvériser la classe travailleuse. Pas de groupements intermédiaires entre les individus et l'Etat. Il ne demeurera de la société **apparente** que des millions de solitudes. Atome social, résidu de l'analyse, produit négatif d'une négation intéressée, l'individu est un absolu au sens propre du mot, c'est-à-dire un **séparé.** Le croyant des siècles passés mettait la réalité de l'homme dans la plénitude de son être, c'est-à-dire en Dieu, lieu géométrique de toutes les affirmations; la réalité de l'homme bourgeois réside au contraire dans **tout ce qu'il n'est pas;** la Révolution crée l'humanisme du non-être. Au lieu de réintégrer dans sa classe l'individu qu'elle arrache à Dieu, elle le maintient dans la solitude et l'impuissance; et sa seule réalité se mesure à ses possessions. Pendant ce temps, ignorée, la **classe** agit dans l'ombre, tantôt mas-

14. La formule de Malraux est correcte car elle exprime le **paradoxe** (une vie ne vaut rien, rien ne vaut une vie). C'est qu'elle vise le problème fondamental. Sa parodie, qui rend très exactement les soucis des poètes d'hier, n'est qu'une complaisance à de lâches pensées.

quée par une monarchie parlementaire, tantôt par une dictature et tantôt par une pseudo-démocratie censitaire. Quoi d'étonnant si, dans l'ère bourgeoise, l'esprit public est hanté par le mythe des pouvoirs occultes, jésuites et francs-maçons, conspiration des Juifs, Sages de Sion, mur d'argent, confédération des marchands de canons. Le citoyen traduit naïvement par ces légendes son sentiment profond : il a tous les droits, il les exerce et quelque subtile altération se produit à point nommé pour leur ôter tout leur efficace; dans ce qu'on lui présente comme le produit de son action, il ne reconnaît jamais sa volonté originelle. C'est que, dans les régimes bourgeois, qu'ils soient parlementaires, monarchiques ou dictatoriaux, c'est la bourgeoisie tout entière qui est le Pouvoir Occulte.

Les poètes, du Parnasse au Symbolisme, ne feront que porter au sublime l'image négative que la classe possédante veut donner d'elle-même. Certes, ils ne lui ménagent pas les insultes. Mais, à y regarder de près, la bourgeoisie qu'ils stigmatisent n'existe pas; ou bien c'est la boutique et la bureaucratie. Quand Baudelaire s'emporte, dans ses notes intimes, contre le commerçant, quand Leconte de Lisle prédit la mort des hommes :

« ... sur un grand tas d'or vautrés dans quelque coin...
... Vous mourrez bêtement en emplissant vos poches »,

quand Mallarmé se réjouit qu'il n'y ait pas de marchands dans sa famille ou quand il montre un bourgeois en cascamèche en train de copuler avec sa frigide épouse, leurs mépris n'atteignent que le petit commerce. Pendant ce temps... Mais ils ne paraissent pas s'en rendre compte : sur la banque, sur le haut négoce et sur l'industrie, pas un mot; ils restent tout à fait étrangers aux bouleversements économiques de leur siècle et réservent leurs sarcasmes pour un Tiers Etat disparu. L'**idée** bourgeoise, sous leur plume, devient un intemporel; Flaubert a mieux mérité encore de sa patrie : il définira sa bête noire par une qualité de l'âme. « J'appelle bourgeois tout ce qui pense bassement. » A la bonne heure : voilà de quoi accroître la confusion des esprits. Car, à ce compte, un ouvrier, s'il est vil, sera nommé d'autorité « bourgeois d'honneur » et Madame Boucicaut, qui fut si charitable, échappera grâce à ses vertus à sa condition. Une tradition littéraire prend naissance vers ce temps, dont le principe est : frappez fort mais à côté. Aujourd'hui encore, sur les scènes parisiennes, on flétrit, aux applaudissements du public bourgeois, une bourgeoisie de convention. Quant à la noble solitude du poète, qu'est-elle donc, sinon le reflet du séparatisme bourgeois? Lorsque Baudelaire écrit : « Beaucoup d'amis, beaucoup de gants... », ou « sentiment de solitude dès l'enfance » ou, lorsque Flaubert se plaint de « traverser une solitude sans fin pour aller je ne sais où... », que sont-ils, sinon les victimes d'une ingénieuse propagande. Ils ne **sont** point seuls mais ils **se font seuls** pour que leur classe puisse les prendre en exemple de l'universelle solitude. Voici Baudelaire qui s'écrit : « C'est par le malentendu universel que tout le monde s'accorde. Car si par hasard on se comprenait, on ne pourrait jamais s'accorder... Dans l'amour l'entente cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir... Ces deux imbéciles sont persuadés qu'ils pensent de concert. Le gouffre infranchissable qui fait l'incommunicabilité reste infranchi. » Il ne fait que donner un tour plus amer et plus tragique à la petite phrase de la loi Le Chapelier : « des **prétendus** intérêts communs ». Libre concurrence et libre échange, lutte pour la vie : autant de slogans bourgeois qui se résument par cet aphorisme de Hobbes : « Homo homini lupus. », et que les poètes vont transposer en termes psychologiques ou métaphysiques. Toute une philosophie pessimiste va fleurir dans la dernière moitié du siècle, qui n'aura pas d'autre fondement : il n'est de grimaud ou de poètaillon qui ne prétendra, dans un soupir, avoir éprouvé douloureusement que les êtres sont impénétrables. O profonds observateurs, comment ne vous apercevez-vous pas que vous ne trouvez dans le cœur humain que ce que vous y avez mis? Cette incommunicabilité que vous prétendez y découvrir, c'est tout simplement la conséquence majeure de l'atomisme social. Si les hommes sont des corpuscules insécables, ils pourront s'accrocher mais non se pénétrer; deux substances qu'on a commencé par isoler ne sauraient avoir aucun commerce. Toute la psychologie amère ou « rosse » que ce siècle nous a léguée comme le fruit de son expérience, on peut la construire **a priori** dès qu'on a décidé d'appliquer à la réalité le seul esprit d'analyse. Reste à **jouer** l'impénétrabilité. Chacun s'y entend à merveille : il est flatteur d'être indéchiffrable; quant à l'indéchiffrabilité du voisin elle servira d'excuse pour ne pas le comprendre. Donc les mots mentent; ils n'ont pas le même sens pour chacun. Donc l'amour est un simple orage intime, l'objet aimé n'y est pour rien. « Ce n'est pas toi que j'aimais, c'était une autre née de mon rêve. » Il n'est pas jusqu'au doux mépris du poète pour la femme, compagne incompréhensive, qui ne traduise dans le langage des beaux esprits cette misogynie d'époque — dont les raisons sont historiques, sociales et économiques — et que Bismarck résumait plus brutalement par sa règle des 3 K[15]. Des preuves? Il serait facile et cruel de montrer ce qui se dissimule sous les désenchantements les plus subtils : Lefébure écrit dans un bel emportement que l'homme est trop pur pour la femme. Que veut-il dire? Ou plutôt comment **ressent-il** ce qu'il dit? Une de ses lettres nous renseigne : il hésite à se marier. Deux partis : une « grande fille pas belle » et une autre « fort jolie, qui... ressemble à la Joconde ». Mais celle-ci témoigne « d'une passion physique qui (l') effrayait ». Pourtant elle est intelligente et active. N'importe : il songe plutôt à épouser l'autre : « Celle-ci, froide et molle, est peut-être, sauf la culture qui doit lui manquer, le femme qu'il me faudrait. »

Etrange illusion de poètes : ce qu'ils nomment aristocratie de l'esprit, c'est la sublimation des vertus bourgeoises. Mais de cette illusion même la classe dirigeante est responsable. Vainement celle-ci a voulu freiner l'esprit d'analyse : on souhaitait qu'il liquidât les classes en apparence et qu'il s'en tînt là, mais cet acide corrosif s'attaque à l'atome social lui-même et le décompose en atomes matériels. Plongée dans une angoisse mortelle la bourgeoisie voit le prolétariat revendiquer le matérialisme comme elle a, cent ans plus tôt, revendiqué la raison analytique : son meilleur outil se retourne contre elle. J'ai dit comment elle se défend en évoquant une aristocratie fantôme : faute d'avoir une essence particulière elle oscillera sans répit du peuple qui l'attire à la noblesse qui la refuse, de l'égalité proclamée à l'inégalité suggérée, de l'athéisme à la Religion pour le peuple. Elle a pris la nature en horreur puisque c'est la nature qui rend les hommes semblables; chacun de ces membres vise à se différencier de l'espèce, à s'arracher aux généralités vagues de la vie; chacun d'eux dissimule son corps, jugule ses besoins, fonde sa valeur sur ses **mérites**, et prouve par une ascèse rigoureuse et le culte de l'artifice que les meilleurs, parmi les hommes, sont des êtres supra naturels. Et par là, sans le savoir, il se change de plus en plus en ce qu'il est et s'éloigne à chaque pas davantage de la noblesse, car l'aristocrate, chrétien, fier de sa naissance et de son sang, trouve que la nature est fort bonne et montre généreusement la sienne. De ce catharisme bourgeois, les poètes se sont faits « les Purs ». Leur ascétisme est à l'image du **cant** victorien; rien ne les rapproche plus des bourgeois que leur effort pour se distinguer d'eux : car ils veulent prouver leur supériorité par le refus, le mépris de la vie, de la nature, et le négativisme, et la bourgeoisie ne pouvant fonder ses privilèges sur l'Etre prétend se distinguer du populaire par les privations qu'elle s'inflige et les tabous qu'elle dresse, c'est-à-dire par la Négation. La poésie de cette fin de siècle croit être un miroir où viennent se contempler des marquis défunts; mais ce qu'elle reflète malgré elle, c'est l'image des grandes familles industrielles et commerçantes.

Il est vrai que cette image n'est reconnue ni d'un côté ni de l'autre. Mais comment pourrait-il en être autrement puisque la bourgeoisie sait qu'elle ne peut se voir sans mourir? Elle se détourne par principe de son reflet puisqu'elle ne souhaite apprendre ni qu'elle **est** — ce qui serait avouer que l'égalité est un mensonge — ni qu'elle n'est pas — ce qui enhardirait les masses populaires à réclamer sa liquidation. Depuis longtemps la vie de société n'est qu'une fuite en commun; tous les sujets sont interdits; le « monde » a choisi de parler pour ne rien dire. Pourtant ni les nouveaux Messieurs ni les poètes ne reconnaissent le silencieux babillage des salons dans le mutisme de la Poésie qui a choisi de parler pour dire Rien. Sous l'hypocrite dictature de Napoléon III, les journaux se font leurs propres censeurs, la bourgeoisie se tait par crainte de se découvrir et les ouvriers sont bâillonnés : les poètes se font les échos du silence. Et s'ils

15. Kinder, Küche, Kirche : les enfants, la cuisine et l'église.

persistent à mépriser cette classe qu'ils expriment jusque dans ses sentiments les plus singuliers, c'est que leur mépris même est l'expression de l'inconscient dégoût qu'elle a d'elle-même.

Au reste, s'ils ont tenté l'abolition fictive et radicale de l'Univers, c'est qu'elle servait leur rancœur sans les compromettre. Il paraissait plus commode et moins dangereux de refroidir le Soleil en pensée que de toucher à l'ordre social. Flaubert leur a appris ce tour de force : justifier le pouvoir arbitraire par les arguments même qui le condamnent. On sait que cet auteur, retenu à Croisset par ses multiples occupations, avait fait confiance aux ouvriers pour résister à Napoléon; il eut la joie d'être déçu : « Pour moi, 89 a démoli la royauté et la noblesse, 48 la bourgeoisie et 51 le peuple. » Il ne reste plus qu'à faire le dernier pas : « Je remercie Badinguet. Béni soit-il. Il m'a ramené au mépris de la masse. » La démonstration est parfaite : les poètes étendirent à l'Humanité entière le mépris que leur inspirait le régime; mais puisque l'Humanité était méprisable, n'avait-elle pas le régime qu'elle méritait? Grâce à eux la dictature devenait sa propre preuve. Flaubert pourra, dans la paix de sa conscience, rendre visite à Napoléon III, accepter une décoration et écrire, entre mille autres perles, à la Princesse Mathilde : « Le Bal des Tuileries reste dans mon souvenir comme une chose féérique, comme un rêve. Il ne m'a manqué que de vous voir de plus près et de pouvoir vous parler. » La bourgeoisie ne s'est jamais beaucoup inquiétée : elle savait que tous ces grévistes du silence sauraient se grouper autour d'elle à l'heure du danger. De fait en 71 Flaubert regrette qu'on n'ait pas « condamné aux galères toute la Commune » et châtié comme il convenait « l'ignoble ouvrier ». Et l'impassible Leconte de Lisle, fou de rage et de peur, vocifère : « le petit Moulin n'est pas encore fusillé, c'est triste. Il est probable que l'infect Courbet, que l'ignoble bande de peintres et d'aquafortistes ne seront pas passés par les armes, ce qui est encore plus navrant. » Heureuse bourgeoisie : c'est dans les grandes circonstances qu'on reconnaît les siens.

Mais, nous l'avons vu, plus encore que l'élite dirigeante, c'est la couche inférieure des classes moyennes qui va s'exprimer par leurs chants. La petite bourgeoisie, naturellement conservatrice, se guinde dans un refus abstrait; et si on ne veut pas la définir par son œuvre patiente et modeste, il faudra donc trouver son essence dans le refus universel qu'elle oppose à tout, jusqu'à ses propres désirs. En petits bourgeois qu'ils sont, les poètes ne veulent pas consentir à placer leur personnalité dans des traits singuliers de leur caractère. Ils ne consentent à voir en eux que l'affirmation abstraite d'un Ego vide. Cet individualisme formel et universaliste se situe à l'opposé du travail que la génération de 90 exercera sur sa propre sensibilité et qu'on nommera « Culte du Moi » : faute de s'aimer, ils ne s'acceptent que comme la pure négation d'eux-mêmes. Ils restent donc sur le terrain de la conscience malheureuse et l'acte pur de négativité constitue jusqu'en 90, l'unique rapport intime de soi à soi. Lorsque Marcel Schwob écrira : « L'Art est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'universel, ne désire que l'unique... », il mettra un terme au piétisme de ses prédecesseurs et la littérature prendra un nouveau virage : petit à petit leur platonisme sera remplacé par la mystique de l'individuel pur, ineffable, irremplaçable et de la durée « mélodique ». Pour l'instant les poètes de 1860 en sont encore à la Conscience malheureuse : leur Moi transcendantal n'est que l'acte de nier, vidé de tout contenu, et leur caractère empirique, qu'ils ne se soucient pas de cultiver, reste en friche. Ce dédoublement se montre profitable à l'ordre moral : pendant que le Prince des Nuées s'exténue à « suivre son pur regard », son **alter-ego**, le fonctionnaire intact, entre ses parenthèses, vaque à ses occupations, d'autant plus semblable aux autres fonctionnaires qu'on s'est moins préoccupé de le différencier dans le détail. C'est un irresponsable. Exerçant, la plupart du temps, un métier de politesse et qui dépend de l'opinion, il s'inquiétera surtout de refléter aux bien-pensants l'image calme de leurs vertus; poussant l'élégance, parfois, jusqu'à adopter leur antisémitisme. Antisémites, Flaubert et Baudelaire, antisémite Villiers; antisémite, hélas! Mallarmé. Ces fonctionnaires vacants sont envahis par la société tout entière; ils en sont l'incarnation temporaire. Pendant que le poète crie son mépris à l'espèce humaine, l'humble administrateur brigue patiemment quelques distinctions honorifiques : Flaubert sera décoré, Baudelaire candidat à l'Académie, Leconte de Lisle, Hérédia académiciens. C'est au point qu'on se demande parfois si le nihilisme du poète ne sert pas d'alibi au conformisme du fonctionnaire.

Mais non : ces protestants sont sincères. Simplement la négativité, en eux s'est prise pour sa propre fin. Ils n'ont pas voulu se reconnaître dans leur opération sociale parce qu'elle était devenue anonyme et s'était dépouillée de toute signification, mais ils n'ont pas vu que cette opération demeurait leur unique **réalité** — ou bien, quand ils l'ont vu, ils ont déclaré que la réalité ne comptait pas à leurs yeux. Pendant ce temps, leur **humanité**, transcendante mais vide et inefficace, tombait au dehors de leur vie. Réactionnaires sans le savoir, ils chantèrent une sorte de Terreur blanche, ils partagent, par élégance, la haine que les conservateurs nourrissent contre l'espèce humaine. A la même date, le roman expérimental, par d'autres chemins, se dirigeait vers le même but : les poètes mettaient l'homme entre parenthèses et les romanciers naturalistes l'enveloppaient d'un regard d'entomologiste. Dans l'un et l'autre cas, il s'agissait d'un refus : on ne participerait pas à l'entreprise humaine, on n'accepterait ni les valeurs ni les espoirs de cette singulière race de fourmis qui bâtit ses fourmilières à l'air libre.

Etrange situation : ces martyrs montrent leurs plaies au Ciel qu'ils savent vide, à la Foule qui ne les regarde pas; au fond, ils n'ont pas d'autres témoins qu'eux-mêmes. « Oui, dit une héroïne de l'époque, c'est pour moi! pour moi, que je fleuris déserte. » Ils sont sincères. L'intervention de l'Autre — quand ils l'envisagent — ne leur paraît souhaitable qu'autant que son regard, s'attardant sur leurs vers comme un glacis léger, leur permettra de se voir objectivement dans leurs œuvres. Le plus pur d'entre eux, le plus grand, reconnaîtra plus tard qu'une des formes principales de la gloire, c'est pour lui de se voir venir à soi du fond d'un livre aimé. Bref le lecteur, si on le tolère, a perdu sa dignité de **fin suprême** : il est **moyen**; et c'est peut-être une des métamorphoses les plus radicales de la Poésie que ce nouveau rôle attribué au Public : avec le Roi ni avec le Peuple l'artiste ne songeait, autrefois, à jouer au plus fin. Cartes sur table; les larges effets de Sophocle ou de Shakespeare, d'Homère ou de Dante ne comportent jamais de truquage. C'est pourquoi on les nomme — bien à tort — naturels. Avec le public bourgeois qui s'aventure dans le monde poétique, tous les truquages sont permis. On ne lui propose pas, comme au beau temps du peuple souverain, un ouvrage franc et nu qui soit une **pure exigence** adressée à toutes les libertés — non : on veut lui **faire de l'effet**. Tout juste comme le jeune fat qui se prétend versé dans les pratiques amoureuses parcourt d'un doigt léger la jeune harpe, sa compagne, pour faire résonner les cordes qu'il veut. Ce harpiste ne songe pas à la femme : s'il rêve de la faire gémir, c'est pour se confirmer dans la satisfaction qu'il a de soi. Le poète-fonctionnaire ne pense au public que comme à l'objectivation de son image. Jusque-là le Verbe était l'intermédiaire entre poète et lecteur; à présent c'est une colonne de silence qui fleurit solitaire dans un jardin caché; si le lecteur escalade les murs, s'il voit des jets d'eau, des fleurs et des femmes nues, il faut qu'il sente **d'abord** que tout cela n'est pas à lui, n'est pas réuni pour lui. Quelqu'un se donne une fête solitaire et l'indiscret a surpris quelques divertissements; qu'il admire sans le dire, qu'il se retire sur la pointe des pieds, après avoir senti de la plante des pieds à la tête les affolantes chatouilles de la Poésie.

Bref c'est le lecteur qui devient l'intermédiaire entre le Poète et le Verbe. Un certain rapport est brisé, qui liait l'Artiste au Public : celui de la **réciprocité**. Les oblats de la poésie se donnent en ces « fêtes solitaires » la représentation de leur sacrifice; de temps en temps ils surprennent des yeux luisants derrière un buisson, au-dessus d'un mur et, sans faire mine de les avoir remarqués, ils comprennent avec satisfaction que leur sacrifice n'est pas vain. S'il y a des larmes d'émotion dans les yeux, tant mieux : ils n'en goûteront que mieux leur supériorité sur la masse. Car, Verlaine — qui, plus tard, devait changer profondément sa conception — déclare au nom des Parnassiens et de la jeune génération poétique qu'il faut « faire des vers émus très froidement ». Bref le grand sacrifice muet du poète ne comporte pas de témoins sinon accidentels. Le poète **est** son propre témoin. Mais l'absence de l'Autre fausse leur démarche. Ils deviennent les comédiens de leur propre drame : c'est jouer devant un public blasé qui sait la pièce par cœur et ne s'y laisse plus prendre. Aussi, à d'autres moments, très subtilement, ils « font le saut », comme dirait Camus : contre toute évidence,

contre leur volonté déclarée, contre l'athéisme, ils reviennent, marginalement, sans le dire, à supposer un témoin absolu. En renchérissant sur leur échec, en le poussant jusqu'à la désespérance, il leur semblait qu'une conscience absolue lisait cette défaite comme une victoire. L'absurdité trop manifeste de Tout, le « sanglot de la Terre », leur propre sacrifice et, surtout, l'atroce et l'inébranlable athéisme, il ne se pouvait pas que tout cela n'eût aucun sens. Pour celui qui est engagé sans réserve dans l'Histoire, perdre est atroce : ce sont les puissances du Mal qui triomphent. En vain lui dira-t-on que la postérité, deux siècles plus tard, admirera ses vertus. Il s'en moque : il sait bien que ses petits neveux ne seront plus dans le coup et qu'ils pourront se permettre cette appréciation quasi esthétique de son courage ou de son abnégation parce que, justement, ils sont tout à fait indifférents à sa cause. Ainsi devient-elle pour eux le moyen; et les vertus sont la fin. Mais pour le vaincu, justement, c'est la cause qui est la fin et qui dicte ses moyens. Consolerez-vous Saint-Just qui, de l'échafaud où il attend son tour de mourir, voit la ruine de son œuvre, en lui délivrant un certificat de bonne conduite? Mais si l'on croit en Dieu, l'échec peut, sans trop de peine, se tourner en victoire, parce que Dieu, est à la fois hors du coup — hors de **tous** les coups — et notre réalité la plus intime. Conçu en dehors de l'histoire et contre l'histoire, l'Etre Suprême se moque des buts laïques et les envisage seulement comme des moyens : ce sont les prétextes qui permettront d'obéir à sa loi. Les poètes dont nous parlons renversent les termes : comme ils ne croient pas en Dieu, ils ne sauraient déduire de leur Foi que leur vie doit trouver ailleurs son explication et sa justification. Mais ils suggèrent Dieu par un je ne sais quoi, par une allure indéfinissable de toutes leurs conduites : comme si le désespoir de l'athée et sa mort constituaient une preuve par l'absurde de la Religion. C'est encore Musset qui, dans son admirable **Confession d'un enfant du siècle**, nous renseigne le mieux sur ce double jeu : « Lorsqu'un athée tirant sa montre, donnait un quart d'heure à Dieu pour le foudroyer, il est certain que c'était un quart d'heure de colère et de jouissance atroce qu'il se procurait. C'était le paroxysme du désespoir, un appel sans nom à toutes les puissances célestes : c'était une pauvre et misérable créature se tordant sous le pied qui l'écrase; c'était un grand cri de douleur. **Et qui sait? Aux yeux de celui qui voit tout, c'était peut-être une prière.** »

La grandiloquence de ce passage marque bien qu'il se rapporte aux temps épiques de l'athéisme militant. En Espagne, avant Franco, il arrivait encore qu'un anarchiste lançât de tels défis au cours d'une réunion publique. C'est que le Dieu espagnol a la vie dure : la foi est en proportion inverse du développement industriel. Mais pour les poètes de 1860, plus rassis, l'athéisme n'est pas une conquête, c'est une morne certitude héritée. Ces incroyants appliqués vont jusqu'au bout de l'incrédulité, jusqu'à cette conséquence absurde (et qui n'est nullement impliquée dans le principe) que l'homme est poussière. Le zèle même qu'ils font paraître dans la destruction de l'homme prouve subtilement que celui-ci sans son Créateur est impossible. Ils ne le disent pas; ils ne le pensent même pas et pourtant l'insatisfaction qu'ils font partout paraître, leur conviction que l'échec humain implique — magiquement — quelque part une victoire de l'homme, tout semble se rapporter à une Présence infinie et innommée. Athées et désespérés, ils se comportent comme si, en cette dernière épreuve, il ne leur était demandé que de maintenir le désespoir. Un peu partout, vers cette époque, l'intellectuel refuse le bonheur. Baudelaire écrit à Janin : « Faut-il qu'un homme soit tombé bas pour se croire heureux. » Et plus tard un de ses disciples, avant de trouver son propre chemin, déclare, dans une lettre à un ami : « Le bonheur d'ici bas est ignoble — il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. » Mais n'est-ce pas l'affirmation chrétienne? Aujourd'hui encore M. Mauriac peut écrire, au nom de la doctrine catholique : « Les prêtres-ouvriers vivent au milieu d'un peuple athée dont l'espérance demeure à ras de terre. Or ils ne peuvent épouser cette espérance, s'ils peuvent épouser cette souffrance. Il leur est enjoint d'assumer jusqu'à la mort la parole scandaleuse : « Mon royaume n'est pas de ce monde »... Non, l'Humanité n'a pas à espérer qu'il apparaisse jamais, ce Royaume sur la terre de l'Homme devenu Dieu. » Le refus du bonheur, à l'époque où la poésie se replie sur elle-même, est tout ce que reste de la Grande Espérance. C'est, finalement, l'affirmation renversée du Royaume de Dieu. Tout le monde connaît le désespoir de l'amant déçu : il s'enfonce volontairement, il coule au plus profond devant sa maîtresse muette : « Tu ne m'aimes pas autant que je t'aime. Tu ne m'aimes plus. Tu ne m'as jamais aimé. Tu m'as toujours détesté. » C'est qu'il sait bien, sans vouloir y prendre garde, qu'une douce main va se poser sur son front, qu'une douce voix va murmurer : « Je t'aime. » S'il devait **croire** ce qu'il dit, il ne le dirait pas. Ainsi de nos poètes : ils vivront jusqu'à la mort le rêve de l'existence de Dieu et la vertu magique de leur désolation repeuplera le Ciel Désert. Tout se passe comme si, dans l'universelle comédie du Second Empire, un metteur en scène leur avait distribué le rôle de l'athée édifiant : ils jouent consciencieusement, dans leur œuvre et dans leur vie, la misère de l'homme sans Dieu. C'est ainsi qu'un lien subtil — que nous aurons plus tard l'occasion de préciser — va unir la poésie de cette époque au Théâtre. Mauvaise foi, désespoir vécu comme preuve tacite de l'Espérance, comédie et réflexivité : voilà qui peut caractériser la vie intime de ces jeunes gens.

Mais la plupart ne vont pas jusqu'au bout : ils lâchent en cours de route, ils se laissent aller au vague, à l'ennui, aux passions, au narcissisme pleurnicheur. Aucun d'eux n'est capable de résumer en une tension suprême, les aspects multiples et contradictoires d'une situation et d'un choix. Le rêve devient rêverie; on s'amuse avec des paradoxes, on se bute sur des ressentiments très personnels, on recherche les honneurs, ou l'on s'amuse à enluminer des scènes fameuses de l'Histoire. Parfois même on abandonne la poésie et la lettre de rupture n'est pas toujours aimable : Cazalis, plus tard Jean Lahor, crut un jour qu'il allait trouver dans le Barreau une brillante carrière. Aussitôt il écrit : « Le rêve et la poésie sont deux vins qui lassent à la longue et il n'est pas mauvais que j'en prenne un peu moins. » D'autres comme Catulle Mendès feront carrière dans la Poésie elle-même. Bref, les éléments du complexe poétique s'éparpillent et sont vécus isolément ou tour à tour. A cause de cela, ils deviennent des « populaires », représentations collectives qui tirent leur expérience de la seule conjoncture historique, bref des superstructures qui ne sont guère plus que des reflets du social. C'est que la situation poétique n'a pas été vécue : il ne s'est trouvé personne pour intérioriser ces postures, ces conduites et ces mythes : chacun les emprunte plus qu'il ne les crée, personne ne les pense, on les accepte parce que **les Autres** sont supposés les penser. Anonyme, prise, rejetée, reprise éparse en une multitude d'esprits distingués et médiocres, l'Idée poétique reste au-dessous d'elle-même, chose beaucoup plus que pensée : des choses dues à l'inertie et l'extériorité. Pour trouver en elle quelque dépassement de cette objectivité passive, il faut qu'un homme l'intériorise, en fasse son chiffre personnel, en vive le Paradoxe dans le sens de sa plus grande contradiction et jusqu'à en mourir. Oui, si l'idée poétique devient en quelqu'un une maladie mortelle et volontaire, si une conscience vaste et lucide en fait tenir ensemble toutes les nuances, dans l'unité d'un même acte, elle échappera aux interprétations marxistes et au conditionnement social; poussées jusqu'à l'extrême, les erreurs basculeront dévoilant la vérité de l'homme. Selon qu'un volontaire se présentera ou non pour les vivre ces rêveries témoigneront de l'étouffement de la pensée française au milieu du XIXe siècle ou de la condition humaine. Mais les poètes qui fréquentent le salon de Leconte de Lisle et celui de Nina de Villard peuvent bien se compter. Ce sont des médiocres. De phares, point. Tout juste des réflecteurs. Et sots pour la plupart. Il leur manque à tous l'ampleur de vue et la minutie dans le détail, la témérité et la patience, le fol orgueil et l'humilité, le zèle maniaque et l'intelligence lucide qui seule pourraient faire un métal neuf de ces lieux communs d'une molle pensée rancuneuse. Faute de trouver son héros et son vrai martyr, la gerbe poétique va se défaire, ses thèmes vont joncher le sol et se faner; la poésie deviendra ce qu'on veut qu'elle soit : un épiphénomène ou, comme on dit déjà, une superstructure, simple et passif effet de transformations qu'elle ignore; comme si elle avait pris à cœur de vérifier, par son propre cas, la phrase coupante et sèche qu'un nouveau Prophète vient d'écrire : « Les Idées n'ont pas d'histoire ».

**
*

L'Empire touche à sa fin. Chaque année, aux vacances scolaires, les poètes parisiens voient débarquer un jeune provincial qui enseigne l'anglais au Lycée de Tournon. « Peu grand, chétif, avec sur une face à la fois stricte et plaintive, douce dans l'amertume, des ravages... il a de toutes petites mains fines et un

dandysme (un peu cassant et cassé) de geste[16]. » Il rencontre à plusieurs reprises Villiers, Mendès, Coppée, Dierx, retrouve son ami Des Essarts; Leconte de Lisle a reçu sa visite; Banville lui a témoigné de l'amitié. Parfois, ouvrant un petit carnet « relié de carton-cuir... et fermé par une bouclette de cuivre » il leur fait lire ses poèmes. Le **Parnasse Contemporain** en publiera quelques uns. Sa décence, sa réserve, sa modestie, sa douceur presque féminine désarment les préventions : on l'aime bien. On l'aime bien mais on ne le prend pas tout à fait au sérieux. Mendès, Dierx, Mérat tout en appréciant certains de ses vers le trouvent obscur. Leconte de Lisle écrit de lui qu'il est : « plus doux, plus insensé que jamais, avec de la prose et des vers absolument inintelligibles ». Coppée mettra dans son journal : « Je reparlerai de lui, et longuement. Cet exquis insensé en vaut la peine. Mais je note ici la meilleure folie d'hier soir... » Banville et Coquelin devaient recommander aux Français sa comédie « Le Faune » : mais quand il leur a confié le manuscrit, ils ont lu avec stupeur un long monologue, assez ennuyeux et totalement dépourvu d'action dramatique. Un peu plus tard il a reçu en Avignon, sa nouvelle résidence, Catulle Mendès et Villiers; il leur a lu un texte si parfaitement inintelligible que Mendès a dû se tenir à quatre pour ne pas lui éclater de rire au nez. Plus tard, d'ailleurs, celui-ci, parvenu à l'âge de raison, se reprochera ce rire de jeunesse et de n'avoir pas eu « le courage d'une brusquerie brutale qui sauve sans ménagement » et qui du doux maniaque eût fait — qui sait? — un autre Mendès. Bref les jeunes gens du « Parnasse Contemporain » ne le reconnaissent pas tout à fait pour un des leurs. Que lui manque-t-il? L'air de Paris, sans doute : le pédantisme provincial a guindé cet homme si fin dans une intransigeance sans souplesse; et puis la misère, la solitude ne sont pas bonnes conseillères. Ses aînés l'invitent doucement à revenir au sens commun : pas de concessions, bien sûr; mais tout de même... « Vous feriez plus pour notre cause, lui écrit Banville, en continuant votre pièce de façon à ce qu'elle soit reçue et jouée, qu'en la faisant plus poétique et moins jouable. » En un mot, c'est un original, qu'un entêtement sans véritable intelligence est en train de priver de ses dons. Et pourtant ces poètes devraient reconnaître en lui leur pure image; chacun d'eux peut se mirer en lui car il n'est, pour le moment, rien d'autre que ce que le siècle a fait de lui. Il appartient à l'espèce des fonctionnaires-poètes. Et c'est peut-être — à part Glatigny qui vagabonde — le plus pauvre d'entre eux. A Tournon, malgré sa courtoisie, il a déplu dès son entrée en fonction, ce qui laisse entendre aux albatros parisiens qu'il est de leur race. Car, à l'inverse de Diogène qui prouvait le mouvement en marchant, ces poètes trébuchent pour prouver leurs ailes. Ses supérieurs se plaignent de son enseignement et conspirent pour obtenir sa mutation; ses élèves « le poing au cul, singeront sa fanfare ». On dirait que la ville de Tournon a reçu mandat, par des persécutions mineures, de lui signifier qu'il est élu; elle a posé sur son front cette couronne d'épines, le guignon, par quoi les poètes un peu affaiblis de 1865 ont remplacé la Malédiction Majeure qui pesait sur les grands ténors du Romantisme.

Quant à lui, doux et misérable, entre sa femme et sa petite fille, il vit aussi décemment qu'il peut, fait son métier sans trop de conscience et souffre convenablement du Mal du Demi-Siècle : « J'ai si peu de vie que ma tête me tombe sur la poitrine. Je me traîne comme un vieillard. Je suis un mort, un cadavre. La maladie de l'idéalité ne me laisse même pas à l'ennui que j'implore et que je rêve. Je suis un impuissant de l'ennui. »

Ces déclarations devraient plaider en sa faveur : mais non, elles inquiètent un peu. Ces Messieurs du « Parnasse Contemporain » se consacrent, bien sûr, au mépris de tout; mais ils ne sont pas sans s'être réservé quelques petites douceurs, ne fût-ce que pour les aider à vivre; la route est longue, elle commence à peine : ils se ménagent. Mais ce jeune fou ne songe pas à se ménager; il va tomber fourbu à quelques lieues du départ; son provincialisme l'empêche de goûter le sel attique dont ses confrères assaisonnent leurs excommunications. Il prend tout au pied de la lettre. Ses condamnations sont les moins bruyantes mais il y croit sans réserve et conforme rigoureusement sa vie à ses principes. Un suspect.

16. Catulle Mendès. Cité par Mondor : **Mallarmé**.

N'a-t-il vraiment rien au monde? Non : vraiment rien. Son métier, il l'abomine : « On tourne dans un cercle étroit comme des chevaux idiots d'un cirque de foire au nom de quelle musique, Grands Dieux... Chaque jour le découragement me domine, je meurs de torpeur. Je sortirai de là, abruti, annulé. »

Et sa femme? L'aime-t-il, au moins? Non. Cette jeune gouvernante allemande lui a plu d'abord parce qu'elle était « distinguée, triste ». Bref elle répondait à la double exigence de la poésie baudelairienne et de la bourgeoisie contemporaine; et sans doute pouvait-on lui appliquer la description que Baudelaire nous a donnée de Madame de Cosmelly : « Elle semblait rechercher les endroits abandonnés, et s'asseyait tristement... tenant parfois dans sa main distraite un livre qu'elle ne lisait pas[17]. » Sans doute la trouvait-on parfois « la tête inclinée par une mélancolie gracieuse et presque étudiée, vers les fleurs de la platebande[18] ». Le futur professeur, alors surnuméraire à l'enregistrement n'a pas cherché plus loin : « Elle a sur le visage ce rien de désolation qui nous suffit. Nous ne demandons rien de plus. » Rien de plus, en effet. A quoi bon savoir si cette désolation est feinte ou vraie : passagère ou constante? Ce qui compte c'est qu'elle fournisse du dehors au Poète l'image de sa propre désolation. Dès le premier jour il a vu en elle son reflet. Elle est exilée en France comme il est en exil sur terre. Et puis « elle est triste, ici, et s'ennuie. Je suis triste et m'ennuie. De nos deux mélancolies nous pourrons peut-être faire un bonheur. » A vrai dire il n'a pas songé d'abord à l'épouser : il l'a séduite assez froidement, pour se persuader, sans doute, qu'il était Valmont ou Samuel Cramer, à moins qu'il n'ait voulu jouer Hamlet et qu'elle fût son Ophélie. Il l'a un peu aimée, à Londres, au milieu des disputes perpétuelles et puis, quand il a été bien sûr de ne l'aimer plus, il l'a épousée par devoir, par remords; peut-être aussi pour ne pas manquer cette occasion vertigineuse de gâcher sa vie.

A présent la voilà qui brode et raccommode à son côté, enceinte déjà. Bien entendu elle résume en sa seule et fragile personne toutes les épouses réelles et idéales — idéales surtout — de ces messieurs. C'est au point qu'elle est parfaitement décrite dans leurs œuvres. En particulier dans les vers qu'écrivait à cette époque le célibataire Verlaine, qui ne l'avait jamais vue. Elle est

> « Douce, pensive... et jamais étonnée,
> Et... parfois vous baise au front, comme un enfant! »

Elle a certainement

> « l'abandon paisible de la sœur.
> Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a
> L'inflexion des voix chères qui se sont tues. »

C'est à peine si le mari, de son côté, ajoute quelques touches au tableau collectif de ces préraphaélites. Il paraît que la jeune femme a « un regard de jadis ». Mais nous le savons déjà : cette lumière fanée, « antérieure » qui naît de deux étoiles mortes, on y verra sans peine la transposition visuelle de « l'inflexion des voix qui se sont tues ». Et nous devinions, n'est-ce pas? qu'elle ne goûtait pas l'action, détestait les objets neufs, aimait « la grâce des choses fanées ». Bref quelque chose en elle, discrétion ou défaut de vitalité, permet de ne pas remarquer sa **présence** ou de la confondre avec une hallucination du souvenir. Quelle vertu pour une épouse bourgeoise que cette très légère hésitation de l'être : on ne peut jamais décider sans examen si elle **est** vraiment dans la chambre ou si elle y a été. Avec une rare abnégation Marie Gerhard favorise la tentative de ces quiétistes, qui, pour éloigner d'eux l'être et la vie, voudraient établir une confusion permanente du passé avec le présent de façon qu'ils puissent accueillir leurs perceptions comme si elles remontaient du fond de leur mémoire. Il n'importe : nul mariage n'est plus approprié; plus monstrueusement approprié : il est professeur suppléant, elle est gouvernante. Il est fonctionnaire et fils de fonctionnaire; le père de la mariée est instituteur.

17. Baudelaire : **La Fanfarlo** (Œuvres complètes, Pléiade, p. 530).
18. Baudelaire : **La Fanfarlo** (Œuvres complètes, Pléiade, p. 532).

Naturellement il adopte, comme Verlaine, Corbière[19], tant d'autres, la terminologie en usage depuis Baudelaire. Marie est sa sœur : la « douce sœur » de ses lettres, la « calme sœur » de ses poèmes. L'amour distingué se pare volontiers des plumes de l'inceste. S'il faut absolument coucher avec une femme, pour l'amour de Dieu, couchons avec nos sœurs : on relèvera de quelque piment l'ignoble fadeur des amours naturelles, et bien que nous ayons cédé à la Nature, c'est la Nature en fin de compte que nous aurons violée. Au reste par cette seule nomination nous remplacerons la vulgaire promiscuité charnelle par une liaison triste, perverse et distinguée. Et puis le mot agira lentement sur les tempéraments excessifs de ces jeunes femmes; il les attiédira peut-être, la crainte de l'inceste les empêchera peut-être de fauter trop souvent; à la longue, elles apprendront peut-être à se satisfaire de quelques folâtreries sans conséquences. Ces jeunes gens chantent parfois l'amour mais ne tiennent pas à le faire. Verlaine, à une trop ardente amie, révèle tout à coup le lien du sang qui les unit : ma sœur! Il profite aussitôt de sa stupéfaction pour lui proposer de suspendre leurs ébats. Si on les remplaçait par des pleurs?

« Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main...
Et pleurons jusqu'au jour, ô petite fougueuse! »

Tourmenté par une sexualité affreuse, Baudelaire avait vanté la froide majesté de la femme stérile. Ses épigones, beaucoup plus calmes, reprennent sa misogynie et ses mythes. Mais cette misogynie est celle de la bourgeoisie du temps; et ce qu'ils visent, ce n'est pas quelque horrible jouissance tourbillonnaire où le sadisme et le masochisme se mélangeraient : c'est la paix du ménage. L'émission séminale les inquiète : les éjaculations trop fréquentes ne provoqueront-elles pas un gaspillage de la substance grise? Mirbeau se fera l'écho, plus tard, de leurs inquiétudes; Porto Riche, avec **Amoureuse**, bouclera la boucle : cette époque retentit de plaintes de mâles harassés. Les femmes ont-elles montré tant d'exigences? J'ai peine à le croire. Nos grand-mères et nos mères connaissaient le prix de la frigidité : j'imagine plutôt que ces bourgeois raffinés et pervers ont été de fort petites natures. Par le fait le professeur d'anglais, qui n'est pas satisfait de ses poèmes, attribue son impuissance poétique à un « priapisme de jeunesse » dont on a peine à retrouver les traces. Pour ce matérialiste, l'acte sexuel est frappé d'une condamnation obscure. Il s'est gardé d'éveiller la douce chair glacée de son épouse. Une société fondée sur l'inceste, disait autrefois Durkheim, serait d'un insupportable sérieux; les relations conjugales, soumises à des impératifs stricts, se distingueraient à peine des autres relations de parenté. En lui faisant « le coup de la sœur » le jeune mari a sournoisement changé sa femme en ange du foyer; il a métamorphosé leur liaison charnelle en lien du sang. Bien sûr l'inceste intervient tôt ou tard dans les ménages. Comme dit mieux Leiris que je cite de mémoire : on commence à coucher avec la femme qu'on aime et l'on finit par faire l'amour avec la mère de ses enfants. Mais jusqu'à la fin du siècle dernier on ne s'était pas avisé de **commencer** par l'inceste.

Au reste, en ce compagnonnage, de quoi s'agit-il avant tout? D'éviter la réciprocité. Les moines du XIIIe siècle affichaient pour l'autre sexe une haine peureuse. Cette misogynie était le simple effet du célibat des prêtres : propagande, réaction de défense, ressentiment. Les nouveaux clercs reprennent la vieille misogynie monacale et s'en pénètrent pour les mêmes raisons. Comment pourraient-ils songer à faire de leur ménage un couple d'égaux? La femme est naturelle, donc abominable. Ce nom de sœur qu'on accorde aux seules épouses est évidemment un baptême. On les sauve de l'horrible Nature en leur imposant des vertus qui sont la simple négation des instincts féminins. Une femme de poète, froide, muette, effacée, dévouée c'est la négation de la femme, comme le poète est la négation de l'homme. Mais du coup, elle n'est plus rien, sinon la réplique atténuée de son mari. Verlaine demande à sa sœur de l'aimer, de le comprendre; il souhaite « que son cœur transparent pour elle seule cesse d'être un problème ». Le professeur de Tournon n'en souhaite pas tant. Comprendre, cela suppose encore trop d'initiative : qu'elle se contente de le refléter. « Ce n'est pas, écrit-il, avec des leçons qu'on forge une âme d'artiste. Il faut la chauffer, la chauffer toujours et doucement. Si la femme que vous prenez n'est artiste que grâce à son maître de belles-lettres, c'est un bas-bleu... Si elle l'est sérieusement, elle n'est éclose que sous les baisers d'un être aimé... Après deux ans passés avec moi, Marie sera mon reflet. » Deux ans ont passé et il répète — avec un peu de mélancolie, cette fois : « C'est mon ombre angélique, paradisiaque, mais sa douce nature ne pourrait faire d'elle ma Lady Macbeth. » Il lui lit ses poèmes; elle avouera plus tard qu'elle n'y comprend rien. Il le sait et les lui lit pourtant. Il lui arrive de pleurer d'angoisse devant elle : alors elle le regarde muette, paralysée par la peur et l'incompréhension. Peu à peu, il prend l'habitude de parler d'elle sur un autre ton. Elle se dédouble en somme. Elle est pour tous **l'épouse** du fonctionnaire et il entend qu'on la respecte : son meilleur ami, son « frère » et son « initiateur » se permettra un jour de leur rendre visite accompagné « d'une liaison illégale ». Le poète jugera son épouse offensée et se brouillera pour toujours avec l'impertinent. Mais, dans le privé, il la rajeunit progressivement et, remplaçant le lien de fraternité par celui de paternité, il en fait la sœur jumelle de sa fille. Le voici, plein d'une indulgence déjà paternelle, après quelques mois de mariage : « Ma petite Allemande, Marie, est sortie un instant laissant ses bas raccommodés sur mon Baudelaire. Cela m'amuse tant que je ne puis le déranger... » Et, trois ans plus tard, parlant de sa femme et de sa fille, il les décrit comme : « Deux petites femmes qui se disputent, se boudent sans cesse et font des rapportages réciproques, dès que j'entre dans la chambre. » Pour quelques décades, en effet, la femme-enfant importée d'Angleterre où Lewis Carroll et Dickens nourrissent des sentiments suspects pour les petites filles, va s'installer en France et remplacer la Sœur. Mais notre jeune fonctionnaire ne tient pas les femmes-enfants en particulière tendresse. Il a une épouse, c'est tout. Parce qu'**on** doit avoir une épouse. Elle fut une sœur à l'époque des folies; à présent c'est Madame. Elle sera, toute sa vie, bonne ménagère, docile, un peu misérable. Elle n'était qu'une faible lueur dans d'épaisses ténèbres germaniques — l'eût-il épousée sans cela? — il l'a presque éteinte; la mort de son deuxième enfant fera le reste. On ne parlera plus d'elle. Plus tard, trompée, souffrante, un peu geignarde, épouse très légèrement abusive, tyrannisant sa fille par esprit de revanche, on la verra parfois à quelques concerts. Une ruse très subtile et très criminelle a, sans violence, assassiné cette femme. Sans qu'elle ait jamais trouvé l'occasion de se plaindre, son très doux et très charmant mari l'a dépouillée de sa chair et de son esprit. Il n'est resté qu'une ombre. Mais c'est ce qui convenait au poète : un fantôme d'épouse, rongée d'abstraction, de regrets, et ne lui inspirant que des sentiments abstraits.

Il aimera certainement sa fille. Mais plus tard. Quand elle l'accompagnera chez ses amis, au théâtre, quand elle servira le punch aux visiteurs du Mardi et qu'il sera fier d'elle. En 1864, il accueille sa naissance sans le moindre enthousiasme. Bien sûr la vieille grand-mère Desmolins dira qu'il est « fou d'elle », mais c'est que cela **doit** se dire. Pour lui, après s'être arraché quelques mots de convention, il laisse voir aux amis son désenchantement : il est joyeux, c'est une affaire entendue, mais cette joie « ne l'a pas vivifié ». Et il ajoute : « les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime ». Quelques jours après, à Aubanel : « Avec ses cris, ce méchant baby a fait s'enfuir Hérodiade... » Quand l'enfant tête, il la contemple avec ressentiment : « Geneviève qui mange sa mère va naturellement comme une rose, mais ma pauvre Marie qui est mangée est pâle et sans trêve fatiguée. » Il se reprend, bien sûr, et il écrit à Cazalis : « ma fille est si belle ». Mais sa pitié pour son ombre angélique s'adresse au fond à lui-même : c'est lui qui est mangé; cette enfant vorace le tue : « Il fait si froid, si tristement froid que je reste tapi au coin de la cheminée de Marie où la présence de l'enfant nécessite un feu qui est un incendie. J'arrive là, fatigué de mes classes qui me volent presque toutes mes heures et Geneviève continue de me briser la tête avec ses cris. »

Certes il a des amis, deux surtout : Cazalis et Lefébure. Plus tard il y aura Villiers, Coppée; Glatigny lui rendra visite. Il répond longuement à leurs longues lettres. Peut-on dire qu'il les aime? Avec l'esprit, oui. Mais pas avec le cœur. Il écrira un jour : « Le cœur, je ne sais ce que cela signifie. Le cerveau : avec, je goûte mon art et j'aimai quelques amis. » Encore est-il préférable qu'ils ne soient pas présents. « C'est vraiment quand mes amis sont partis que je commence à être avec eux, avec leur

19. Cf. par exemple **Steam Boat** : « Ma sœur d'un jour
Ma sœur d'amour. »

souvenir, voisin de leur rêve et que dérange un peu, parfois, leur apparition véritable. » Encore s'abstient-il parfois de leur écrire parce qu'il a besoin « d'un silence inconnu ». Il rompra, pour une question de bienséance, avec Lefébure; et rien ne témoigne qu'il l'ait regretté; Cazalis s'éloignera doucement de lui sans qu'il fasse un geste pour le retenir : on pourrait croire, même, qu'il ne s'en est pas aperçu. Villiers, il le rencontre toujours avec joie, ils se parlent, s'entendent à demi-mot. Et puis ils se séparent et des mois, parfois des années de silence s'écoulent avant qu'ils se rejoignent.

La Nature l'aidera-t-elle à sortir de lui-même? Il dira plus tard qu'elle « communiquait à sa jeunesse une ferveur que je dis passion. » Mais c'est à titre de **spectacle**. Si nous voulons comprendre l'amour qu'il lui porte, il faut la dépouiller de cette fraîche opacité que nous mettons en elle. Elle nous fait voir la vie nue et l'être pur, elle figure la limite brutale de la pensée, nous aimons en elle le brin d'herbe qui, au rebours de tout écrou, peut toujours être ailleurs qu'il n'est, la feuille jamais pareille, la douce abondance absurde; elle nous incline au mimétisme et, loin de projeter sur elle nos « états d'âme » nous essayons plutôt de donner à nos sentiments la qualité de l'herbe et de l'eau; il faut qu'elle nous touche et nous enserre; c'est dans l'union la plus intime qu'elle fait pénétrer en nous ses principes aveugles; dans le fond nous lui demandons de nous fournir des densités de rechange. Le poète de Tournon, lui, ne **touche pas** aux pierres ni aux végétaux; pour lui la Nature n'est en aucun cas quelque chose qui se **sent** et à quoi l'on participe mais quelque chose qui se **voit**; son regard la tient à distance. Il la nomme une « Idée tangible ». Nous y cherchons, sinon l'individualité pure, du moins une sorte de particularisme mal dégrossi. Il y cherchera, comme la plupart des poètes de son siècle, la généralité et la répétition; il observe de sa fenêtre le recommencement annuel et quotidien des cérémonies célestes. Et comme c'est lui qui les ordonne, il ne risque pas d'être surpris par leur déroulement ni d'en apprendre quoi que ce soit. Au fait, les ordonne-t-il seulement? N'est-ce pas plutôt la très vague et très paresseuse pensée poétique de l'époque qui l'a choisi pour les régler selon un cérémonial prévu? Voici justement qu'il écrit : « Dans l'année, ma saison favorite, ce sont les derniers jours alanguis de l'été qui précèdent immédiatement l'automne et, dans la journée, l'heure où je me promène est quand le soleil se repose avant de s'évanouir. De même (ma littérature préférée sera) la poésie agonisante des derniers moments de Rome. » Il croit pouvoir expliquer ses goûts : depuis que sa sœur est morte, « étrangement et singulièrement (il a) aimé tout ce qui se résumait par ce mot " chute " ». Mais dès 61 Verlaine qui n'avait pas de sœur écrivait :

> « L'automne et le soleil couchant! Je suis heureux!
> Du sang sur de la pourriture[20]!
> L'incendie au zénith! La mort dans la nature!...
> Moi, je t'aime, âpre automne, et te préfère... »

Et quelques temps plus tard :

> « ... le poison...
> Noyant mes sens, mon âme et ma raison,
> Mêle dans une immense pâmoison
> Le Souvenir avec le Crépuscule. »

Nul doute que l'amour de l'automne et du soir ne soit un « collectif »; c'est un impératif de la sensibilité poétique vers 1865. Et la méditation sur l'automne fait partie de ces exercices spirituels que s'imposent annuellement les membres de la confrérie; de même que la prière du soir est une élévation quotidienne. Et certainement le poète de Tournon a raison de voir dans le coucher du soleil, dans l'agonie de l'été, un symbole de cette tragédie humaine qu'est la **chute**. Mais ce n'est pas la mort de sa sœur que lui reflètent les agonies célestes : cette jeune mort n'est elle-même qu'un symbole. Ce que le poète lit dans la Nature c'est la **décadence** de la Poésie, la mort prochaine de l'Homme, **l'empyrosis** finale. Bref les appréhensions de la bourgeoisie intellectuelle. On ne peut compter sur les spectacles naturels pour l'arracher à sa sombre stérilité, à ses angoisses, à ses doutes.

Exil, Idéal, Insatisfaction, Mépris : lieux communs qui traduisent la bouderie poétique. Ni plus ni moins que ses amis parisiens, le professeur-poète préfère l'automne au printemps, le soir à l'aube, la décadence à l'essor; comme eux tous, il trouve l'homme « trop pur pour la femme »; bref il contient en lui une parcelle de « cette âme délicate, exotique, étrangère, toujours en nostalgie... » qui s'est également partagée entre tous. D'où vient, cependant, que ses confrères ne le **reconnaissent pas** tout à fait? C'est qu'il s'est avisé de **vivre** selon leurs principes. Au lieu de jouer avec les sentiments distingués, très distingués des poètes, on dirait qu'il s'en est fait la proie, qu'il en est dévoré. La décadence, si chère à ces cœurs rancuneux, il ne se contente pas de la déguster : il l'incarne; il la symbolise par sa propre décadence, il se fait « vieillard... abruti... annulé ». L'impassibilité parnassienne n'était que de façade, Leconte de Lisle l'avait bien spécifié : quel besoin a-t-il donc, ce jeune fonctionnaire, de se **faire** impassible? Et l'ésotérisme souriant de ses confrères, pourquoi le pousser jusqu'au mépris déclaré du public? Aux Parisiens déconcertés, le jeune provincial paraît à la fois leur caricature et leur victime. Il a tout pris pour argent comptant : on ne lui en demandait pas tant. Et pour finir, où cela va-t-il le mener? Son seul amour, la Poésie, semble se refuser. Dès qu'il est seul, au premier instant de répit, il se jette sur son papier, en « maniaque désespéré ». Mais rien ne vient. Ou presque rien. A vrai dire cette impuissance est d'époque : mais les autres poètes s'en accommodent. Lui, il en souffre, il s'en désespère. Il crie à qui veut l'entendre : « Je ne serai jamais qu'un amateur » ou bien « Pour les vers je suis fini ». On dirait que la Poésie négative du Second Empire a choisi cet extrémiste pour accomplir en lui son solennel suicide. Les poètes désespérés et nihilistes, pour se défendre de la fascination qui émane de leur trop parfaite image, sont obligés de prôner des vertus qu'ils méprisaient jadis : le sens des réalités, le bon sens, l'opportunisme. Bref ce modeste fonctionnaire de province force les poètes parisiens, par sa simple existence, à décider de leur authenticité et du degré de leur croyance au Rêve. D'où vient cela? Et qui est-il?

**
*

La victime ne pouvait être mieux choisie. On la dirait faite sur mesure. « Mes familles maternelle et paternelle présentaient depuis la Révolution une suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'Administration de l'Enregistrement. » Il fallait qu'un jour elles s'unissent. Et par le fait, le 14 juin 1841, par le truchement de sa fille Elisabeth-Félicie, le Chef de l'Administration de l'Enregistrement et des Domaines épousa son sous-chef qui, dans les quatre jours qui suivirent lui fit un enfant. Admirable équilibre des âges, des sexes, des fonctions : en la personne d'Elisabeth, le supérieur devait obéissance à son subordonné; mais comme Chef et comme beau-père il rétablissait son autorité. En cet été nuptial, l'Enregistrement devint sa propre femme; il s'aima et se connut bibliquement; de cette auto-fécondation devait naître le Fonctionnaire en soi, quintessence admirable de deux lignées de fonctionnaires. S'il est vrai que les Iduméens se reproduisent sans femmes, voilà le véritable « enfant d'une nuit d'Idumée ». Il écrira plus tard — et nous le croyons sans peine — que l'Enregistrement fut « la carrière à laquelle on me destina dès les langes ».

Au dire des explorateurs et des missionnaires, il y a des sauvages assez niais pour croire que leurs enfants sont des morts qui reviennent. Aux nouveaux-nés, les Esquimaux donnent les noms des nouveaux-morts et Kingsley nous apprend que certains Noirs mettent à portée du bébé des objets ayant appartenu à un défunt encore frais. Si le nourrisson tend la main, tout le monde se récrie : « Voyez! Voyez donc! Le grand-père a reconnu sa pipe. » Je ne lis jamais cela sans gaieté : que vient-on nous parler d'Esquimaux ou d'Africains, quand ces mœurs sont justement les nôtres! Et que sont nos enfants sinon des morts qui renaissent? La plupart du temps, c'est le père, déjà mort de rancœur et de fiel, qui se voit ressortir avec une chance neuve du ventre de sa mère. Mais il se peut aussi que ce soit l'oncle. Ou bien un être de raison, principe, vertu ou fonction. De toute

20. On pensera au vers de Baudelaire : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige. » Et certainement Baudelaire aime l'automne; il « l'aime et le loue » *(Brumes et Pluies)*. Mais on ne saurait dire que cette saison fasse l'objet de sa prédilection. L'amour exclusif de l'automne est bien un lieu commun de la génération suivante.

façon, l'enfant ne sera jamais **lui-même en personne** : la sollicitude de ses parents lui apprend à se sentir incarnation ou réplique, bref Autre que soi. De ce point de vue l'enfant iduméen est le mieux servi : il peut incarner tous les ancêtres à la fois puisqu'ils sont tous pareils : « de frigides roses pour vivre toutes la même » ont produit cette rose en bouton. La vie, il n'y en a qu'une pour la famille, qu'on se repasse de génération en génération. Le destin du nouveau-né est à ce point fixé qu'on ne sait plus si l'on fête une naissance ou une mort. Mais tant de fées administratives se sont penchées sur ce berceau que de grands espoirs sont permis : on en verra sortir, quelque jour, achevé, nubile, preste, un insecte minutieux.

Brusque lézarde : la vierge qui avait servi d'intermédiaire, jugeant son rôle terminé, s'efface. Qui était-elle? Longtemps après sa mère a déploré « la vive imagination qui a tant usé son organisme[21] ». Ces mots laissent entrevoir un meurtre distingué ou un suicide soutenu. Passe de naître dans l'Enregistrement : mais, quand déjà on y est née, s'y marier par surcroît! Elisabeth-Félicie élève la protestation la plus discrète et la plus claire : elle donne deux enfants à l'Enregistrement — un administrateur et une future épouse de sous-chef — puis au retour d'un voyage en Italie, elle meurt. Que la véritable signification de cette mort n'ait pas complètement échappé à l'Administration, c'est ce que laisserait supposer la lettre que je viens de citer. Et il semble aussi que le remariage du sous-chef témoigne d'une vague inquiétude : ce remariage qui, pourtant, eut lieu quatre ans après la mort d'Elisabeth, fut secrètement blâmé dans l'Enregistrement, le deuil parut écourté : on vivait plus lentement qu'ailleurs dans la bureaucratie; et puis cette fois, le veuf épousait dans le commerce. Mais quand les familles réunies n'auraient pas compris le désespoir d'Elisabeth-Félicie, on peut être sûr que l'enfant ne s'y est pas trompé.

Ce deuil a-t-il produit sur lui un effet immédiat et décisif? On n'en sait rien : nous disposons d'une seule information et la source en est douteuse : « Quelques jours après l'événement, sa grand-mère l'appela au salon où elle recevait une visite, et comme cette personne parlait du malheur survenu, l'enfant, embarrassé de son manque de douleur qui ne lui donnait pas la contenance due, prenait le parti de se rouler sur le tapis en agitant les longs cheveux qui lui battaient les tempes[22]. » Quand l'histoire serait vraie, je ne vois pas trop ce qu'on en pourrait tirer : le cœur a ses intermittences. Et puis surtout le chagrin des enfants est sans commune mesure avec les formulaires que nous mettons à leur disposition pour l'exprimer. Dans notre monde d'adultes on a fait de la douleur une perturbation atmosphérique provoquant des orages en chaîne et que soutiennent et que prolongent des danses et des cérémonies vestimentaires. Pour l'enfant, la douleur, c'est n'importe quoi. Celui-ci, dont la mère part pour un long voyage, se laisse distraitement embrasser par elle, revient à ses jeux : le lendemain il **fera** une rougeole. La rougeole est son chagrin; tel autre, dont les parents divorcent, toujours rieur, se met à voler, à mentir ou pisse au lit. Il ne faudrait pas dire qu'ils ne savent pas souffrir : c'est nous, plutôt, qui avons réduit les souffrances à des ballets inoffensifs et qui remplaçons les terribles désadaptations qu'elles provoquent par des désordres bruyants et inoffensifs.

Mieux vaudrait se demander si cette mort a introduit une coupure profonde dans la vie du jeune garçon. A-t-il eu, plus tard, le sentiment d'en avoir été transformé? On sait ce que signifie, pour Baudelaire, « les verts paradis des amours enfantines »; Crépet a cité une note de Buisson qui permet de comprendre sa fameuse « fêlure » : « Baudelaire était une âme très délicate... qui s'était fêlée au premier choc de la vie ». Bref il n'avait pu supporter le second mariage de sa mère. Mais le jeune orphelin dont nous parlons est devenu plus tard l'homme le plus secret. C'est à peine si l'on trouve, dans ses œuvres, quelques allusions à un Paradis perdu :

« Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis. »

(Hérodiade)

21. Cf. Mondor : **Vie de Mallarmé**.
22. Mondor : **Vie de Mallarmé**, p. 13. L'anecdote est rapportée par Henri de Régnier qui déclare la tenir de Mallarmé lui-même.

« Une gloire pour qui jadis j'ai fui l'enfance
Adorable des bois de roses sous l'azur
Naturel... »

(Las de l'amer repos...)

« ... la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées. »

(Apparition)

Je n'oserais affirmer que ces vers traduisent un regret véritable : depuis Baudelaire le thème de l'enfance perdue est un populaire de la poésie; et comment savoir si c'est le regret de l'enfance qui a provoqué le sentiment d'exil ou si, tout au contraire, le sentiment d'exil a trouvé son expression poétique dans le regret d'une enfance? On a voulu montrer que « la mort de sa mère, puis celle de sa sœur ont été... pour son érotisme un grand choc douloureux ». J'avoue n'être pas convaincu : les thèmes poétiques de l'enfant iduméen ne lui appartiennent pas en propre; ils sont communs à toute sa génération. Le « grand courant d'amour surnaturel », l'érotisme incestueux, le goût de l'échec et du Non-Etre, l'idéalisme désespéré, le manichéisme, la préciosité, le nihilisme : autant de motifs épars dans l'**esprit objectif** de l'époque et qui expriment la conjoncture historique et sociale autant et plus que l'histoire d'une sensibilité individuelle. On les retrouvera tous chez le Verlaine des premières poésies et des *Poèmes saturniens*. Je sais : Verlaine s'en est débarrassé, il a suivi son chemin au lieu que notre poète les a profondément ressentis et marqués pour toujours de sa griffe. Reste qu'il les a élus et non pas inventés. Le vrai problème est là : interprétation par l'histoire de tous ou par l'histoire d'un seul? par la méthode dite de « dialectique matérialiste » ou par la psychanalyse? Lorsque M. Mauron écrit que tout poème « possède, à l'image de l'homme, un enfer (et qu') on peut le déchiffrer à la façon d'un rêve en faisant abstraction et de sa signification poétique et de son sens moyen manifeste... », on lui donne volontiers raison[23]. Mais le déchiffrement, que nous donnera-t-il? « L'expression symbolique d'un inconscient et de ses complexes » répond M. Mauron. Pourquoi **cela**? Pourquoi **seulement** cela? Les « idéologues actifs » nous dit Marx ont « la spécialité de forger les illusions de la classe dominante sur elle-même ». Et, bien entendu, ils sont pour la plupart de bonne foi, donc mystifiés. Le Naufrage du *Coup de Dés* traduit parfaitement bien la terreur de la classe possédante qui prend conscience de son inévitable déclin, le malaise de la bourgeoisie devant la mort de Dieu, le « décadentisme » des idéologues contemporains et la bouderie de l'homme de ressentiment en même temps que sa volonté d'échec. Il se peut aussi, comme le veut M. Mauron que ce naufrage soit « une critique du père et une autocritique[24] — en même temps qu'une réalisation du désir, puisque de toute façon la mer et la mort triomphent ». Mais il y aura donc **surdétermination** puisque le même symbole nous renvoie à deux ordres distincts de choses symbolisées. On veut que le *Coup de Dés* soit un poème « œdipien » parce que « la mer est un des symboles les plus fréquents de la mère ». Je le veux bien. Mais je remar-

23. A cette réserve près, cependant : les motifs poétiques, dans le cas qui nous occupe ont été empruntés. Si le poète les a marqués, c'est **par son travail**, par trente ans d'une réflexion qui peu à peu leur a conféré des significations nouvelles. Bref s'ils doivent **trahir** malgré lui ses secrets, il ne saurait en aucun cas s'agir de ses instincts bruts ou de l'obscure histoire de sa sexualité. Ciselés, polis, érodés en pleine lucidité, nous ne devons pas leur demander des renseignements sur un monde ténébreux qu'ils ne connaissent pas; en admettant qu'ils dévoilent des arcanes, il s'agirait plutôt de ce que je nommerai « le mystère en pleine lumière, la face d'ombre de la lucidité ». Il y a en effet un inconscient au cœur même de la conscience : il ne s'agit pas de quelque puissance ténébreuse et nous savons que la conscience est conscience de part en part; il s'agit de la finitude intériorisée : Mallarmé est affecté et flétri jusqu'au cœur de son intimité par ce que nous savons **aujourd'hui** et qu'il n'a pas su. C'est donc un portrait négatif du poète qu'il faut tenter de surprendre dans ses images (ses ignorances, ses préjugés, ses choix injustifiés, etc., etc.) plutôt qu'une peinture de caractères positifs qu'il eût possédés sans le savoir. Ce qu'il prenait pour normal ou « allant de soi » ou naturel a cessé de l'être à nos yeux.
24. Mais déjà il s'égare : car l'autocritique (qui n'est pas douteuse) est **très certainement** consciente et délibérée, comme le prouve la lecture d'*Igitur* où on la trouverait déjà. Pourquoi la mettre alors sur le même plan que la critique inconsciente du père?

que ausssi que le thème de la mer est d'inspiration baudelairienne. Et je crois volontiers que **chez Baudelaire** il est d'origine œdipienne. Mais **justement pour cela**, je ne suis pas si sûr qu'il garde ce caractère chez ses imitateurs. Au reste il ne s'agit pas, chez notre auteur, d'un thème « natal », je veux dire d'un de ces motifs profonds dont l'existence paraît immémoriale. En 59, il parle

> « du rocher sombre...
> qui géant se dressait et qu'a rongé le flot ».

et nomme l'Angleterre un :

> « vieux roc que bat l'écume ».

On peut, si l'on veut, voir dans ces mots une préfiguration du

> « roc, faux manoir tout de suite évaporé en brumes
> qui imposa une borne à l'infini[25] »

Mais, vraiment, le moins qu'on puisse dire c'est qu'on n'y est pas obligé. Par la suite, il n'est pas question de la mer avant la *Brise marine* (mai 65). En 69, *Igitur* établit l'indissoluble liaison de « la complexité marine et stellaire » et nous savons par le témoignage de Coppée que la cosmologie symbolique du poète était arrêtée dans ses grandes lignes dès 72. Mais le thème de l'Océan ne reçoit pas de développement digne de mention avant 1893. Certes, il écrit de Tournon qu'il ne peut faire un poème sans qu'il y coule « une rêverie aquatique ». Mais l'eau semble tout entière engagée dans sa fonction de miroir. Elle est eau dormante, fleuve calme ou lac ou bassin; elle se congèle ou se liquéfie selon les besoins. Il semble bien que ce soit l'obsession chaque jour croissante du Naufrage qui ait démobilisé la liquidité pour la réemployer dans de nouvelles fonctions symboliques : elle figurera, dans les toutes dernières années[26], l'infini désordre de la matière et le règne du Hasard, bref la misère de l'homme sans Dieu, thème collectif de l'époque[27]. Il semble donc que la « rêverie aquatique » se soit transformée sous l'influence de préoccupations d'**adulte** et que la transformation ait été consciente d'elle-même. Lorsque le narcissisme du jeune poète a cédé la place à la conception tragique du héros, le pur **milieu** du reflet s'est changé en puissance inhumaine de l'extériorité. Peut-on garder sa face d'ombre à un symbole si lucidement modifié? Oui, dans une certaine mesure : mais on voit bien qu'on ne peut pas lui appliquer la méthode psychanalytique dans sa pureté. La véritable énigme à résoudre, ici, est plus complexe : il s'agit de savoir comment on peut user simultanément de deux méthodes qui prétendent s'exclure, comment un même ensemble thématique peut servir d'emblème à une destinée personnelle et sexuelle en même temps qu'à un moment de l'histoire sociale. Et s'il était prouvé qu'on doive tenir compte à la fois de ces deux systèmes, quelle relation doit-on établir entre ces deux ordres de significations? Interpénétration, séparation absolue, influence univoque de l'un des deux sur l'autre, action réciproque? Si nous avons choisi le cas du « sphinx obscur » de Tournon, c'est qu'il nous paraissait une occasion privilégiée d'affronter dans le concret l'interprétation de la psychanalyse et celle du marxisme.

Un malin qui avoue, les yeux baissés : « Je sais que je ne sais rien », c'est peut-être Socrate; un imbécile qui prend l'air fat pour dire « je ne sais pas », c'est un positiviste. Avec quelle jouissance morose les Messieurs de 1920 prophétisaient la Grande Pénitence. Le positiviste leur ressemble : il prescrit des limites à la connaissance humaine avec l'allègre résignation des classes moyennes : grâce à lui, l'ignorance devient distinguée. Athée inconsolable, il venge la Mort de Dieu en prophétisant la Grande Pénitence de l'Esprit. La Psychanalyse paie son tribut au positivisme qui a toujours affecté de confondre empirisme et objectivité. Elle veut être une discipline empirique, prend le malade dans l'expérience, au milieu du monde, et met progressivement au jour les rapports empiriques qu'il entretient avec son entourage. Ces relations et l'étude même qu'on en fait supposent une condition préalable : que le malade, les objets qui l'affectent et le psychanalyste lui-même appartiennent au même système ontologique. Mais pour le psychanalyste, cela va de soi : il rencontre une collection de faits concommitants et il étudie leurs relations réciproques; pourquoi s'interrogerait-il sur leur **possibilité** d'être donnés ensemble puisque, **justement**, c'est **ensemble** qu'ils lui sont donnés. Les relations qu'il décèle (cause et effet, moyen et fin, histoire et caractère, interdit et violation des interdits, instinct sexuel et instinct de mort, libido et censure, etc., etc.) s'établissent, à l'en croire, sur la base d'un lien ontologique de pure contiguïté ou, si l'on veut, de simple voisinage. Or ce lien est **contingent** (le **fait est** que cet homme a eu tels parents, telle enfance) et **externe** : les termes se modifient réciproquement par leurs interactions empiriques mais non par leur appartenance commune à un même système; la relation de contiguïté, visant le simple fait empirique d'être « donné avec » ou de « reposer dans l'indifférence à côté de... » est en réalité la négation de toute relation. La décision de n'envisager que des relations fortuites et secondaires entraîne le psychanalyste à négliger par principe certaines structures essentielles, comme **le type d'insertion dans l'être** de la réalité humaine, son **degré d'inclinaison sur le monde**, sa **distance absolue** par rapport au réel, etc., etc. Ces structures qui donnent son sens, son orientation et sa portée à l'expérience quotidienne, sont elles-mêmes des spécifications d'une relation synthétique de l'existant à l'être, que l'on nomme « **être-dans-le-monde** ». Il est impossible, en effet, de ramener la liaison originelle de la réalité humaine avec Tout à la simple contiguïté. Car si les éléments du système étaient simplement **donnés ensemble**, aucun d'eux ne pourrait s'arracher à son isolement pour communiquer avec les autres. Et d'ailleurs qu'est-ce que cela veut dire « être **ensemble** »? C'est n'avoir d'autre rapport que la simultanéité. Bref cette **négation** du rapport interne implique nécessairement la totalité des relations synthétiques d'intériorité. Etre donnés ensemble, pour deux faits distincts, c'est appartenir à la même totalité synthétique mais n'avoir d'autre lien mutuel que cette appartenance. La relation externe **suppose** la relation d'intériorité dont elle est un cas particulier (l'extériorité c'est l'intériorité posée puis niée). Ainsi quelle que soit la relation empirique que le psychanalyste mentionne, il faut qu'elle existe sur la base d'une relation originelle avec Tout, dont elle n'est, au fond, qu'une spécification. Par exemple la haine du père suppose une liaison immédiate et vécue avec l'Autre. Bien entendu, je ne veux pas dire que l'enfant avant tout contact avec ses parents détermine dans l'abstrait ses rapports avec Autrui. J'entends qu'il ne peut percevoir son père comme une personne que sur la base d'une compréhension préontologique de la réalité humaine, en lui et hors de lui, bien que, naturellement, cette compréhension s'éveille et s'actualise à l'occasion de son commerce empirique avec les personnes de son entourage. Il serait absurde, en effet, d'imaginer que la « réalité humaine » existe d'abord pour entrer, après coup, en contact avec ce qui n'est pas elle. Surgissant dans le monde, en un point d'insertion contingent, au milieu d'objets singuliers, elle se fait **dépassement des alentours** et se constitue, dans son surgissement même comme relation vécue à la Totalité. Ou l'homme est un caillou ou il est le rapport originel, c'est-à-dire l'être par qui le rapport apparaît dans l'être, ou encore le fondement de tous les rapports. Cela, peut-être que certains psychanalystes voudront nous l'accorder : mais ce sera pour ajouter aussitôt que l'étude de la constitution de l'expérience n'est pas de leur ressort. Or c'est justement leur erreur : car il ne s'agit pas ici de conscience transcendentale ni de sujet kantien, ni de principes formels, ni de jugements synthétiques *a priori* : le rapport originel au monde ne saurait être **donné**, il ne saurait non plus exister **en puissance** ni demeurer en suspens, dans quelque flottement inerte : il faut qu'il soit vécu, **existé**; cela veut dire que chaque réalité humaine doit se faire elle-même et à neuf, relation singulière à Tout. L'être-dans-le-monde est un dépassement de la pure contingence singulière vers l'unité syn-

25. *Un Coup de Dés.*

26. *Salut; Au seul souci de voyager; A la nue accablante; Un Coup de Dés.*

27. Comparez :
Verlaine : « Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille. » (« L'Angoisse »; *Poèmes saturniens*, Achevé d'imprimer en octobre 1866).
Mallarmé : « La chair est triste, hélas!...
Fuir! là-bas fuir!...
....
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... » (« Brise marine »; Tournon 1865. In *Parnasse Contemporain*, mai 1866).

thétique de tous les hasards, c'est le projet de ne jamais saisir d'apparition particulière sinon sur le fond de l'univers et comme une certaine limitation concrète de tout. L'ambiguïté de cette relation vient de ce qu'elle n'est pas relation du Tout à lui-même mais pro-jet d'une certaine réalité contingente et accidentelle, perdue au sein des phénomènes et qui se constitue comme dépassement de soi vers la totalité qui l'écrase; c'est donc à la fois l'éclatement d'une singularité qui se projette sur l'infini des phénomènes et qui se perd pour que puisse exister quelque chose comme un Monde — et le reploiement d'un En-Soi éparpillé dans l'unité d'un même acte. C'est en même temps l'abdication de la finitude originelle et la résolution de se faire annoncer cette finitude par le monde lui-même comme une existence particulière qui paraît sur le fond obscur de la Totalité. Bref ce rapport au monde est à la fois une façon de vivre la pure et fade contingence de notre être-là (ou corps) et une façon de la dépasser. Car dépasser le corps c'est l'unique manière de le vivre et de le faire exister. En ce projet primitif qui, comme rapport à l'être, s'achèvera en **praxis** et, comme mode d'insertion dans le monde, s'explicitera en une « Weltanschauung », le dépassement de notre « être-là » est vécu, c'est l'incarnation de notre choix; nous **goûtons** à la saveur ambiguë de notre injusticiable existence à travers le choix même qui la transcende. Cette **attitude envers l'être** se dévoile à nos yeux comme notre qualité pure et ineffable, aux yeux des autres comme notre indéfinissable **style**. Bref c'est la structure *a priori* de notre affectivité. Cette sensibilité vivante et créatrice sert de fondement à toutes nos affections empiriques : puisqu'elle réalise en effet notre liaison **à tout** le réel, chaque émotion ou chaque sentiment la manifeste en la particularisant; ainsi le ressentiment contre le père ou le complexe d'infériorité, qui sont des relations à tous établies à travers un rapport à quelqu'un ou à quelques-uns, ne nous engagent envers tous les hommes que pour s'être manifestés sur la base de ce que les Allemands nomment un « Mitsein ». Et la sexualité, sous quelque forme qu'on la considère — fût-ce même le narcissisme —, ne peut se manifester que dans un monde où l'Autre existe déjà : l'onanisme même est une attitude envers l'Autre avant d'être une attitude envers soi.

Or cette relation existentielle a sa pathologie. Il y a des maladies de l'Etre-dans-le-monde au sens où Merleau-Ponty a parlé des « maladies du Cogito » (lequel est aussi un rapport concret et *a priori* de la conscience à elle-même). L'ambiguïté de l'être-dans-le-monde vient de ce qu'un existant de hasard se fait relation avec Tout. Un des termes de la relation est donc en danger dans l'autre. Et, bien que l'homme ne veuille saisir aucune particularité sinon « sur fond d'univers », certaines altérations empiriques de son entourage peuvent l'incliner à modifier son projet originel ou, du moins, être l'occasion de fissures ou de troubles à l'intérieur de ce projet. Ainsi l'être-dans-le-monde est un *a priori* parce qu'il est la relation synthétique qui fonde l'expérience mais il peut s'altérer, changer sa structure interne en liaison avec des transformations locales et *a posteriori*. C'est ce qui se produit, en particulier, lorsque certaines circonstances historiques et contingentes mettent en jeu l'existence même de l'Homme dans l'Univers, lui révèlent sa fragilité essentielle ou le persuadent de son impossibilité radicale. La mort d'un parent peut être décisive : car elle révèle une fois pour toutes notre possibilité de n'être-plus-au-monde comme un des caractères de l'être-dans-le-monde; ce dévoilement de la condition humaine comme **paradoxe** peut donc occasionner des modifications bien autrement importantes qu'une simple déficience sexuelle : il peut agir sur notre **distance aux objets**, sur notre intuition de l'être, sur le goût même que nous avons pour nous-mêmes; il peut relâcher le lien au monde, l'invertir, accroître ou diminuer notre obliquité par rapport à l'expérience.

Dans le cas qui nous occupe, quand même le deuil prématuré aurait incliné l'orphelin à regretter « l'enfance adorable des bois de rose », quand il aurait exercé une influence stérilisante sur cette jeune sexualité, nous n'en chercherons pas le principal effet dans le domaine des affections empiriques. Ses répercussions les plus profondes, c'est dans l'être-au-monde de l'enfant que nous allons les trouver.

Jusqu'à six ans sa relation vécue au Tout, c'est tout simplement son amour pour sa mère. Sa Mère et le Monde ne font qu'un : cette tendre géante par mainte racine, par mille rameaux s'achève dans la Nature et s'y perd; la Nature universelle, sur la douce nudité de sa plus parfaite créature, reflète ses veines de ciel et d'eau, les feux tournants de ses années. Plus qu'à demi confondu avec cette Nymphe qui se fond en air et en eau, l'enfant plonge ses ventouses dans la chair maternelle et pompe les sucs de la terre à travers ce corps familier : la mère mange le monde et l'enfant la mange à son tour; par les seins « coule en blancheur sibylline la femme » et, dans cette étrange et liquide hostie, l'univers tout entier est présent. Le sevrage découvre à l'enfant qu'il est **un Autre** aux yeux des autres et qu'il lui faudra se couler dans la « Persona » que les adultes ont préparée à son usage; mais la tendresse de la mère en amortit les effets. Son père et son grand-père s'amusent parfois à lui faire entrevoir son destin mais c'est à peine s'il s'en soucie. Au fils qui sait déjà qu'on n'épouse pas sa mère et qui dit à la sienne : « Quand je serai grand, je t'épouserai », le père peut dire sans l'inquiéter : « Tu feras comme ton père, quand tu seras grand. » Dans les deux cas, les paroles indiquent moins l'avenir qu'elles ne resserrent les liens actuels. L'enfant prend la prédiction paternelle pour une promotion dans le présent : lui dire qu'il remplacera **demain** son père, c'est lui fournir l'occasion de s'identifier à lui **dès aujourd'hui**. Pour le reste, il se réfugie **contre tous** dans le regard de sa mère; il réclame qu'elle lui donne sa réalité profonde par une sorte de création continuée : il est parce qu'elle le voit, sa vérité est en elle. Elle fait plus : elle lui prête ses yeux. Le petit garçon, qui lui tient la main, sait qu'elle voit tout et que les cailloux, les plantes et les bêtes lui apparaissent dans leur secrète vérité; s'il promène autour de lui son petit regard mineur, il ne voit pas les choses : mais elles lui reflètent le regard maternel, éblouissant miroitement à la surface de l'être. A chaque pas il retrouve, épars dans les jardins de cet astre

« ... Pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane. »

Pour lui « la buée d'argent glaçant des saules n'est que la limpidité du regard (maternel) habitué à chaque feuille ». L'enfant et les objets se confirment mutuellement; ce sont des modes passagers d'une substance incompréhensible, la **vue**; leur premier lien n'est pas la contiguïté, pas même la connaissance mais plutôt une affinité sourde qui vient de ce qu'ils surgissent, fruits d'un même amour, dans une même clarté; leur vérité commune est au fond de tendres yeux : le monde, avec l'enfant dedans, n'est qu'une vision maternelle. Ainsi la douce confusion natale est vécue de deux façons opposées et l'enfant passe continuellement de l'une à l'autre : tantôt, aveugle et sourd, incrusté dans la chair maternelle, il jouit du monde à travers elle et tantôt, s'éloignant de quelques pas, il se mêle à l'univers, objet parmi les objets, et se sent délicieusement soluble dans un Regard limpide et tout connaissant.

Le regard s'éteint, un grand corps blanc glisse hors du monde; un vide se creuse dans la plénitude, les choses ont un imperceptible recul, l'enfant **prend ses distances**. Tout se passe comme si on l'avait soumis à un deuxième sevrage qui brusquement éveille en lui le sentiment d'un « objet échappant, qui fait défaut ». L'enfant perd sa vérité; elle s'est enfoncée dans la mer avec le cadavre; il ne lui reste plus qu'une existence clandestine et incontrôlée. En même temps il découvre le monde extérieur, et cette découverte ne lui fait aucun plaisir : l'enfant vivait dans une familiarité distraite avec des meubles et des jardins que le Regard dépouillait de toute vérité; le Vrai n'étant qu'une certaine manière d'exister ailleurs dans des Yeux tout-puissants. L'invisible bariolage qui l'entoure, l'acteur sait qu'il est pour le public le vrai donjon d'Elseneur. A présent, les choses se resserrent; elles deviennent **vraies à elles toutes seules**. Mais qu'est-ce que cette vérité reconquise : un autre nom pour la mort de la mère. C'est le moment où les plus éveillés de ses petits camarades risquent un œil hors du gynécée et, rassurés de savoir les parents à portée de voix, osent commencer l'inventaire de leur patrimoine : pressentis depuis toujours, l'être immémorial se laisse enfin voir et ce don prodigieux les comble de sa brutale et criarde suffisance; gorgés, ils découvrent qu'ils sont vides; l'épanouissement de Tout les révèle à leurs propres yeux comme ce « creux néant » que, seul, le Tout peut remplir; comme à Ménalque « chaque source leur révèle une soif », ils connaîtront leur faim par l'assouvissement; les voilà qui se jettent contre l'être et s'en font l'insatiable désir. L'orphelin sait aussi qu'il a soif, qu'il **est** soif : mais cette soif ne concerne pas le Monde : son développement s'est arrêté quelques mois ou quelques jours avant l'instant **nécessaire** où l'on s'arrache aux bras des parents

pour se tourner vers le dehors; la délivrance progressive n'aura pas lieu, la mère en a jalousement gardé le secret; tout au contraire, comme les enfants qui, découragés par un apprentissage trop dur, tentent de revenir à un stade antérieur, il cherche à retrouver partout les anciens embrassements. A cette coiffeuse la mère s'asseyait : il la contemple sans la voir; dans la psyché ou sur la chaise, une habitude l'incite à convoquer une chère présence; l'être est là mais implicite : c'est le cadre de cette quête vaine, le fond de la toile. Ainsi le pro-jet de soi vers Tout se brise en route : le réel, comme simple fond, est donné par surcroît, fait l'objet d'une attention marginale. L'enfant se découvre, bien sûr, comme une transcendance, un appel, un désir : mais ce désir le porte vers une morte, vers le passé; cette **personne** qui vient de naître est une étrange relation dont l'un des termes est un manque et l'autre un néant. Le monde reste à l'arrière-plan : la réalité reste cette terne présence au ras de laquelle une absence voltige. Parfois sur cette massivité sombre, il semble qu'une forme va naître, qu'une aile battra dans les ténèbres, que la blancheur d'un plumage va palpiter : dans ce nuage, dans cette ombre qui tremble sur le feuillage la Disparue prendra peut-être corps. Bref un objet s'isole, le plus fin, le plus volatile, un objet **réel**; mais il n'est pas envisagé pour lui-même : à travers lui on cherche la présence palpable de la morte :

« Si clair,
(Cet) incarnat léger, qui voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus. »

Mais non : l'impossible présence, s'effaçant, dévoile la « certitude de tout l'être pareil ».

« Aimai-je un rêve?
Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale des roses. »

L'apparition du réel, **c'est** la disparition vertigineuse de l'espoir; la présence absolue de Tout **c'est** l'universelle absence de quelqu'un; le surgissement d'un objet particulier c'est le terme ultime d'une déception, cendres et scories que laisse la flambée d'un rêve. Tous les objets sont également **insignifiants**; et leur universelle équivalence naît de ce qu'ils se manifestent sur la base d'une négation commune : tous ont ce même caractère formel de **n'être pas** l'objet souhaité. Puisqu'il n'y a ni soif ni attente de l'Etre, la plénitude du réel retombe sur soi; elle ne peut **combler**; la positivité infinie est l'envers de l'insuffisance : c'est le **Tout**, bien sûr, mais quoi? le Tout, ce n'est que ça? La Totalité, entrevue, est ce qu'elle est, infiniment, toujours et partout; l'enfant traduit : elle n'est que ce qu'elle est. Toute chose est toujours tout ce qu'elle peut être, dans les circonstances où on la considère; l'enfant traduit : elle ne peut être autre qu'elle n'est; il crie cette lapalissade désolée : « Rien n'est que ce qui est », vain effort pour limiter l'être par le néant. Bien sûr, en dehors de l'être il n'y a rien : mais c'est le Rien, justement, qui conteste tout : loin de s'offrir à l'intuition directe, l'être surgit de l'effondrement du Non-Etre; cette génération indirecte est d'abord la destruction de l'absence, bref une négation de la négation. Sa mère ne cesse de mourir et ce sacrifice éparpillé, sans cesse recommencé est le révélateur de l'univers; mais il ne peut éviter de porter accusation contre l'être; quand l'enfant se crispe pour arracher au néant et restaurer la douce confusion naturelle, il ne songe pas à expliquer son échec par l'inconsistance de ses fantômes : il reproche à l'indiscrète présence du Monde d'accaparer toutes les manifestations possibles de l'existence, à l'impénétrable plénitude du Tout de se reformer contre les morts, au grain de l'univers d'être trop serré et de s'opposer à toutes les infiltrations. Irrité, l'enfant se retire en lui-même et son vain désir lui paraît l'unique vérité. Contre l'être il affirme l'infinie supériorité du Devoir-Etre. Contre le démenti de chaque instant, il maintient sa volonté désespérée de faire revivre la morte et puisque le monde se profile, inquiétant et muet, à l'horizon de ses échecs, il préférera cet échec incessant au triomphe du réel. Cette déchirure au fond de lui, ce vide hyperactif c'est son unique raison d'être. Alors l'être se recroqueville; jardin, statues et passants glissent en arrière; immobile et sombre le monde flotte dans le lac terne du Néant. Tous ces bibelots en être massif sonnent creux, un non-être secret les transit : en se retirant de l'univers, quelqu'un l'a condamné sans appel. Dès six ans, l'enfant conçoit l'être-dans-le-monde comme un exil et sa vie s'ouvre sur une irrémédiable expérience d'échec.

De ce jeu complexe d'attentes et de déceptions, d'affirmations qui se détruisent et de négations affirmatives, il saura plus tard tirer une technique de la perception; c'est ce qu'il appellera : « épousseter de sa native illumination l'apport hasardeux extérieur ». Mais cette illumination, qu'est-elle, sinon son insertion dans l'être. Les enfants heureux découvrent la plénitude comme une donnée immédiate; la négation, l'absence et toutes les formes du Néant leur apparaissent ensuite sous l'aspect d'insuffisances locales, de lacunes provisoires, de contradictions volatiles; bref le Néant est postérieur à l'Etre. Mais pour cet orphelin, c'est l'inverse : l'Etre est l'Au-delà du Rien; le passage par le Néant est la seule voie d'accès au réel; il contemple le monde à la froide lumière de la Mort. Pour cette conscience, l'être n'est pas une donnée immédiate. L'immédiat c'était la chaleur du sein maternel; aujourd'hui il n'y a plus d'autre immédiat que le sentiment « d'un objet échappant... d'une disparition vibratoire... » Et la seule intuition originelle, c'est le souvenir d'une intuition irréalisable. On devine que ce caractère ne sera pas « intuitif »; mais, tout au contraire, il préférera les modes de la connaissance indirecte. Indirect en effet sera son rapport au Tout : en se dépassant vers le « Jamais plus » comme vers sa plus infinie possibilité, l'enfant s'aliène à la mort d'autrui; il vit dans son affectivité la plus profonde la pure impossibilité **pour une Autre** de revenir jamais au milieu de l'Etre; le terme vers lequel il se projette c'est cette étrange substantification du Non que l'on nomme **le vide**, calme transparence soluble qui fond sous le regard, démasquant le tournoiement des sons et des couleurs, pour se reformer ailleurs, éternité fixe et vide dont le cours de sa vie ne peut ni l'éloigner ni le rapprocher et qui s'étend à travers l'universelle durée. Cette liaison originelle du désir au Néant introduit un hiatus pathologique dans son « être-aumonde » : jadis le miroitement du Regard maternel lui masque les choses; à présent il s'agit de reproduire, à la surface de l'être, ce regard unificateur; l'enfant rassemble la diversité de ses expériences par de fausses synthèses évanescentes, retenant ensemble les arbres de la forêt parce qu'**elle** ne marche plus sous les futaies, les chaises et les fauteuils de jardin parce qu'**elle** n'est plus assise sur aucun siège, les quatre murs de la chambre parce qu'**elle** est l'absente de toute maison. Ainsi toute unité demeure virtuelle : il ne tente point de dévoiler la Totalité mais de reconstituer l'Absente **pour qui** cette totalité existait dans l'immédiat. Le Tout pour lui n'est qu'un mirage, l'ancienne vision de deux yeux morts. Une lacune le sépare désormais du réel et le Rien lui sera toujours plus proche que les fêtes des sens. Dès cette époque, l'orphelin dispose d'un double registre négatif : la lumière du Vrai dissipe l'ombre maternelle; la lumière corrosive de la Valeur dissout l'abondance insignifiante de l'être.

Cette détresse, si proche du ressentiment, le temps pourrait l'effacer. Il ne manque pas d'orphelins qui ont su faire sur eux-mêmes le « travail du deuil ». Mais il fallait tout de même que la chance les aidât. A celui-ci, la chance se refuse. En disparaissant, la mère a démasqué les deux pères. Il les voyait à travers elle; à présent, tout droits dans ce gaz raréfié, bien en relief, identiquement funèbres, ils figurent le même fonctionnaire à deux âges de la vie. Et voici le troisième âge : l'enfance du fonctionnaire joue à leurs pieds. L'enfant connaît qu'ils sont sa vérité. « Tu seras administrateur, comme ton père. » : cette fois il embrasse d'un coup d'œil son destin de cloporte; ce qu'il trouvait autrefois naturel lui paraît aujourd'hui une fatalité abstraite et baroque. Sous ses yeux son personnage futur, dédoublé, mime par avance sa carrière, lui en représente les monotones péripéties. Ces tics seront les siens. Que dis-je? Ils les sont déjà. La vie de famille est une galerie de glaces; l'enfant, l'homme et le vieillard sont des reflets qui s'échangent. Il voit en eux son avenir, c'est-à-dire le passé sans cesse recommencé de la famille; il sent que leurs regards, qui le transpercent, cherchent en lui leur passé, c'est-à-dire son inexorable avenir. Qu'est-ce que le temps pour ce phénix qui renaît de ses cendres et qui se connaît pour la septième réincarnation de l'administrateur familial? Le présent, c'est l'exil, l'absence de la Mère et la vanité de Tout : « Il n'est pas de présent... du passé cessa, du futur tarde ou les deux se remêlent perplexement en vue de masquer leur écart. » Mais l'avenir n'est pas non plus : c'est la résurrection du déjà vécu. Sur sa vie déjà **vécue par d'autres**, si souvent, si

languissamment, souvenir de famille qui s'annonce à lui du fond du futur, l'enfant prend le point de vue de la Mort. Pour la Mort, tout est toujours consommé, de toute éternité; **demain** n'est qu'un mirage; vous le touchez : c'était **hier**. Cette Trinité sainte, chef, sous-chef et futur surnuméraire (puis receveur, puis sous-chef, puis chef) à l'Administration de l'Enregistrement et des Domaines figure dans l'espace les trois stades nécessaires de son évolution temporelle. Le Progrès, c'est le développement de l'ordre; donc le temps est un songe. Un cauchemar. Des philosophes nous ont appris, non sans amertume, que l'homme est toujours inachevé, toujours en sursis; pour décider de ce qu'il est, il faut le suivre jusqu'à sa dernière heure car c'est la mort seule qui totalise la vie; d'un même coup l'instant suprême fait fulgurer le total et l'abolit. Cette incertitude a de si grands avantages qu'il faut nous féliciter, en fin de compte, de l'angoissante nécessité où nous sommes de nous ignorer, de nous attendre et de nous faire : s'éprouver, se risquer, se découvrir en découvrant les choses, se changer en changeant le monde, c'est vivre. Quoi de mieux? Je refuserais d'être un Dieu, si on me le proposait. Il n'est pas jusqu'au simple fait d'être **en danger permanent** qui ne puisse être source de jouissance. L'enfant eût **vécu** peut-être, malgré son deuil, si seulement il eût **ignoré son avenir.** Qu'il héritât du métier paternel, passe à la rigueur : mais il eût fallu, du moins, que ce métier fût dangereux, aléatoire. Mais non : l'Enregistrement fait partie du squelette de la société civile; il n'est de guerre ni de vicissitude politique qui puisse l'atteindre; il échappe à l'Histoire. Et quant aux événements de la vie privée ou aux traits particuliers du caractère, on sait qu'ils n'auront pas d'incidence sur la carrière. Qu'importent le mérite, le travail, la cabale même? Si vous n'avancez au choix, ce sera donc à l'ancienneté. Il n'y a pas l'ombre d'un risque. « De hautes et chaudes amitiés peuvent le pousser aisément[28]. » Pas besoin de don ni de vocation : « Il n'est pas absolument nécessaire d'apporter du goût à une carrière pour y parvenir; la raison et les circonstances doivent être surtout consultées[29]. » Surtout si : **quelque chose** n'est pas encore tout à fait décidé; on ne sait si l'on finira chef ou sous-chef. L'imperceptible différence qui sépare papa de grand-papa : voilà la marge d'incertitude, voilà l'enjeu d'une vie. Si du moins ce métier était détesté de ceux qui l'exercent, s'ils y voyaient l'image de leur abjection ou de leur esclavage : cette malédiction serait peut-être vivifiante, et puis, l'enfant en concluerait peut-être que l'essentiel de la vie est hors du métier. Mais cette famille identifie l'homme et la fonction : on y vit dans des corsets de fer et, quand la chair dépasse, on la rentre vite avec le doigt comme un pantet de chemise qui s'égare hors d'une braguette. Puisqu'il sera un fonctionnaire et que le fonctionnaire est déjà tout fait, l'orphelin, de noir vêtu, entre ces messieurs en noir qui lui ressemblent comme des frères, a conscience d'être achevé. Sa vie est là, totalité finie, bouclée, circulaire. S'il veut en savoir l'issue, il n'a qu'à lever les yeux : ce sera le gâtisme précoce du sous-chef ou le pédantisme moral du grand-père. Et puisque la vie ne se totalise que dans la mort, l'enfant, non content de voir le monde extérieur à travers la mort de sa mère, considère le déroulement de sa vie du point de vue de sa propre mort. Il est lui-même l'instant paradoxal qui produit le total et qui l'efface. Reste qu'il faut bien vivre — c'est-à-dire **passer le temps**. Ce temps est pur, c'est-à-dire sans contenu. Car il n'est jamais l'ouragan poussant ou déchirant des nuées : en lui des versets sus par cœur se récitent, des essences trop connues s'actualisent mais le passage à l'être leur ajoute si peu qu'on se demande si on les contemple ou si on les vit. Le goût fade de l'instant toujours vide, toujours pareil à soi, c'est **l'ennui**. L'enfant prête poliment l'oreille à un long récit qu'on lui fait pour la centième fois, il ne sait plus s'il se rappelle ces phrases trop usées ou s'il les entend; il étouffe un bâillement et feint poliment de s'intéresser aux péripéties. A dix ans, ce petit mort cache en lui une vieillesse secrète et l'expérience d'un siècle.

Un autre songerait à la révolte : cet enfant s'en est ôté les moyens. Absente, sa mère est la creuse inanité de tout; elle condamne également toute chose, sans exception comme sans appel et cette sentence a des effets qui se contrarient : en même temps qu'elle lui découvre la grêle absurdité de son destin personnel, elle le détourne de s'en indigner : c'est faire trop d'honneur à une circonstance particulière que de vouloir la changer plutôt que n'importe quelle autre. Cet orphelin est pris au piège : il n'est rien d'autre que le culte d'une Absence et sa mère est devenue son unique Devoir : il sauvera de l'oubli cette figure singulière, par la seule vertu de son désespoir il maintiendra ce tendre silence contre le bavardage menteur des gens et des êtres. Mais ce fantôme ambigu s'annonce comme le plus irremplaçable des fantômes et, tel ces nonnes ensorcelées qui se changent en squelette sous les baisers, il devient l'universel abstrait dès que l'enfant veut le regarder. Car la singularité de la morte, aujourd'hui que sa grâce et sa chair sont ensevelies, c'est **justement** l'impossibilité d'être en aucun temps ni aucun lieu. Et puisqu'il faut témoigner pour elle, l'enfant s'interdit d'avoir commerce avec autre chose que la négation hypostasiée de chaque objet particulier, c'est-à-dire la forme vide d'universalité. La mystification : il se jette, les bras tendus, vers un ineffable, vers la singularité pure; il n'étreint que le pur concept du négatif, qui lui masque l'infini grouillement des formes concrètes dont chacune exige en vain de lui un consentement ou un refus particulier. Bref il ne peut dénoncer, fût-ce à soi-même, l'horreur incomparable de sa condition, il ne peut même pas la penser et cependant il ne peut s'empêcher d'en souffrir tout particulièrement. Etrange souffrance qui, s'il tourne les yeux vers elle, se change en impassible exil; étrange révolte, latente, enveloppée et qui ne sera jamais, faute de se poser pour soi. Il se meurt d'ennui et d'horreur, le passé familial pèse sur lui « en une accablante sensation de fini » mais il n'a pas de mots pour nommer cette détestation qui, à peine parue, déjà se reconnaît comme simple dénonciation de l'insuffisance universelle. Des colères escamotées, des indignations **passées sous silence**; une stérilité glacée, recouvrant de son givre un malaise qui n'ose dire son nom : voilà sa vie intérieure. De temps à autre, on surprend un bref éclat glacé : il se fâche : « Tous ces gens-là me paieront cela, car mes poèmes seront pour eux des gouttes terribles; je les priverai de Paris... ». Il lui arrive même, quand sa fureur est au comble, de s'adresser à lui-même comme à un Autre, futur assassin : « On te rendra mauvais et un jour tu commettras un crime... Ta tête se dresse toujours et veut te quitter, comme si elle savait, pendant que tu chantes d'un air qui devient menaçant. Elle te dira adieu quand tu paieras pour moi, pour ceux qui valent moins que moi. Tu viens probablement au monde vers cela[30]... ». Meurtre et martyre, assassinat qui, au fond, est un suicide. Plus tard il le confirmera : tuer (soi-même ou l'autre) est la seule action possible. Mais un froid subit glace aussitôt cette haine naissante. L'enfant s'excuse :

« Ils convoitent la haine et n'ont que la rancune. »

Que de fausses alertes, que de palpitations menteuses, un plumage mystérieux se hérisse et s'évanouit. La colère sentie devient colère pensée puis colère refusée. Nous retrouverons plus tard, à propos de l'inspiration, ces visitations mystifiantes : cet enfant n'est pas insensible; mais sa sensibilité s'est engagée dans une aventure si abstraite que les affections concrètes et, d'une manière générale, tous les modes particuliers de la conscience éprouvent la plus grande difficulté à se manifester.

A défaut de haine, c'est un froid chaque jour plus intense qui le stérilise et le durcit; à la lettre, il se congèle. Dès 53, Mme Desmolins, sa grand-mère, se plaint de trouver en lui les premiers signes de l'âge ingrat. En 54 : « il n'est plus très gentil de caractère; il est dans sa phase défavorable. » En 58 elle « trouve ce cœur si sec à présent qu'elle n'ose presque pas compter sur lui. » Ses maîtres déplorent « son caractère insoumis et vain qui l'excite à résister toujours, à ne jamais vouloir se reconnaître en faute ». En 1860 Mme Desmolins s'afflige encore : « J'ai le regret de voir qu'il fatigue son grand-père et ne s'amuse nullement ici avec ses goûts différents des nôtres. » Et « le pauvre enfant a aussi beaucoup à faire pour devenir sociable et acquérir quelque amabilité ». Par le fait l'orphelin ne semble pas avoir eu beaucoup d'affection pour ses grands-parents. Bien sûr, en 1885, il écrira qu'il a été « adoré d'une grand-mère qui

28. Lettre du grand-père Desmolins; Mondor, p. 100.
29. Id. p. 91.

30. On notera que c'est, en même temps, le symbole du martyr décapité — *Cantique de saint Jean.*

l'éleva d'abord ». Mais c'est manière de dire : d'abord Mme Desmolins ne **l'adorait pas**; elle l'aimait, certes, mais avec une fausse lucidité, pleurnicheuse et grognonne. Quant à lui, honteux d'avoir prêté les pires défauts à la seconde femme de son père, il s'en excuse, un jour — il a vingt-deux ans — par ces simples mots : « Elle était sous l'influence inquisitrice de ma grand-mère, voilà tout. » La seconde épouse terrorisée par la mère de la première : voilà en quelques lignes un tableau bien noir de la famille. Du grand-père Desmolins l'enfant ne dit rien qui nous soit parvenu, mais qu'on lise les lettres qu'il lui adresse en 1862 : leur courtoisie crispée ne parvient pas à voiler une animosité profonde. Un peu plus tard, à sa jeune femme, il écrira, à la mort du cher grand-père, une lettre qui peut paraître émue. Mais c'est qu'il dissimule volontiers — par simple politesse — ses indifférences ou ses antipathies sous quelque sentiment de commande. Il est plus près de la vérité quand il écrit à un ami, quelques jours après l'enterrement : « La mort de mon pauvre grand-père m'a fait perdre le riche filon de ma rêverie » et plus près encore lorsqu'il déclare, en pensant à ses deuils successifs :

« Mais le blason des deuils épars sur de vains murs
J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme,
Quand, sourd même à mon vers sacré qui ne l'alarme
Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet,
Hôte de son linceul vague, se transmuait
En le vierge héros de l'attente posthume. »

Avec la veuve Desmolins, les relations s'espacent, se refroidissent encore et quand la vieille femme s'éteint, peu s'en faut qu'elle ne soit tout à fait brouillée avec son petit-fils. Le reste de la famille ne trouvera pas grâce auprès du « dernier de la race » : la belle-mère est « un ange grippe-liard ». « Elle n'a qu'un mot affreux sur les lèvres : économie. Or comme j'ai toujours peur de lui voir cracher cette souris rouge, je ne lui parle que fort rarement. » Les tantes : « des figures de carême ». Quant à ses camarades de classe, ils sont « hideux »; d'ailleurs, à part Espinas, auquel il a dédié un de ses premiers poèmes, nous n'en connaissons pas un seul; il n'en est pas un seul qui soit devenu l'ami de son âge mûr. Il est frappant que toutes ses amitiés soient nées après ses années de collège et qu'elles aient toutes pour origine un goût commun de la poésie. Quant à la société bourgeoise qui l'entoure, on jugera sur ce simple fait des sentiments qu'elle lui inspire : c'est le 6 décembre 63 qu'il arrive à Tournon; moins d'une semaine après il écrit à Albert Collignon : « Ici je ne veux connaître personne. Les habitants du noir village où je suis exilé vivent dans une intimité trop touchante avec les porcs pour que je ne les aie en horreur. Le cochon est ici l'esprit de la maison. » Pour juger en si peu de temps et en de tels termes une collectivité tout entière, il faut que le jugement soit fait d'avance. De fait nous lisons dans sa correspondance que les bourgeois sont « hideux » et « n'ont pas d'âme ». Les ouvriers, au moins, seront-ils mieux traités? Non : l'enfant ne se soucie pas des questions sociales et politiques : « Je n'aime pas les ouvriers : ils sont trop vaniteux. » Reste à tirer la conclusion : « Est-ce que l'homme qui a fait **la Vénus de Milo** n'est pas plus grand que celui qui sauve un peuple. » Au fond il n'aime que sa sœur Maria, parce qu'elle est privée de la même mère. Mais elle meurt quand il a seize ans. A vrai dire je ne crois pas du tout que cette mort, dont il a très certainement souffert, ait été dans la vie du futur poète le bouleversement qu'on a dit. Les « lettres à sa sœur » qu'a publiées Mondor sont calmes et maniérées. Celle qu'il lui envoie à l'occasion de sa première communion est franchement déplaisante. Quelque chose dans cette verbosité dévote rappelle le style de la grand-mère Desmolins :

« Chère petite sœur

Comment pourrai-je laisser passer un si beau jour sans t'écrire quelques mots : j'ai bien peu de temps à moi mais, dans une pareille circonstance ne dois-je pas forcer le temps? J'ai appris avec une bien grande joie que tu avais une médaille de sagesse. C'est une preuve de ta bonne préparation à un des actes les plus importants de ta vie. Ce jour me rappelle celui où j'avais le même bonheur que toi. Pour qu'aucun sentiment de tristesse ne vînt troubler le moment où tu dois être si joyeuse, j'ai fait mon possible pour obtenir une sortie dès sept heures et demie du matin pour pouvoir m'unir à toi avec petite maman. Je me suis aussi efforcé de t'offrir une bonne place et j'y ai réussi. »

Cette trop édifiante homélie sonne faux : il s'amuse à jouer au grand frère. N'est-ce pas lui qui plus tard composera froidement et ironiquement des billets passionnés pour Marie Gerhard? N'est-il pas de cette génération dont les poètes se vantent de faire « des vers émus très froidement »?

Pourtant ce deuil achève de l'isoler : il y voit le recommencement d'une tragédie sacrée; c'est la mort de sa mère qui se répète; ce Mystère de la Désincarnation, union d'un mythe et d'un rite semble fonder un christianisme à l'envers : ce n'est pas la Parousie mais l'Absence qui fait le but et l'espoir. Ce qui « était au Commencement » ce n'est pas le logos mais l'ignoble abondance de l'être, la Vulgarité; ce n'est ni la Création ni le passage du Verbe au Monde que l'on adore mais au contraire le passage par amenuisement de la Réalité au Verbe; au fond de l'obscur clapotis, **un** être s'est sacrifié pour tous les autres; à deux reprises sa présence charnelle a fondu jusqu'à n'être plus que ce résidu dans une bouche, le mot, hostie remplie d'une absence, « magique nénuphar clos enveloppant de sa creuse blancheur un rien ». L'oblat témoigne, par son définitif refus d'exister nulle part et jamais, d'un Etre, le plus pur, qui miroite au terme de cette dématérialisation systématique. Mais cet être n'est que sa propre négation : sa perfection même — preuve ontologique à l'envers —, implique sa non-existence. Cet être est cause de Soi mais en ce sens qu'il **est** ce qui s'empêche d'exister par son impossibilité même. En un mot il n'a d'être que pour se nier, de la même façon que, par exemple, nous prêtons un Etre au Vide ou au Néant par le simple fait de leur donner un nom. Ce miroitement fixe et terne c'est le non-être de l'être passant dans l'être du non-être pour redevenir non-être du Néant. Le christianisme, religion de famille, a longtemps coiffé ce manichéisme barbare et raffiné où les jeux gnostiques se greffent sur un sacrifice humain. Mais la seconde mort de la Mère l'a fait glisser de côté. Au fond, l'enfant n'a jamais cru très profondément : on lui offrait une présence **ailleurs** alors qu'il se contentait d'une Absence **ici-bas**. Le jeune prêtre du nouveau Culte ne s'adresse pas à Dieu : il réserve ses prières à une Grande Déesse qui sera l'image de tout ce qu'une femme peut être pour un homme en dehors de l'amour charnel, blanche déesse de la chasteté confondant en une même absence la mère et la sœur. On ne laisse en ce bas monde, pour représenter la Nature et la Vie que la Chienne, la Belle-Mère, celle qui est en rut et qui veut être foutue. Il ne connaissait pas encore les journaux intimes de Baudelaire et ce cri fameux : « la femme est naturelle, donc abominable », le jeune professeur qui écrivait en 67 : « la femme, ignoble et vulgaire, trouve le **summum** de sa préoccupation dans ce qui est l'abjection de l'état féminin, passif et malade, ses **règles** ».

Désormais l'enfant revient sur soi. Une colère contre le sort fait qu'il reprend sa situation à son compte. Il aimait douloureusement, mystiquement ce qui n'est pas, ce qui ne peut être : un coup de faux a changé le plus simple, le plus naturel des amours enfantins en cette atroce et perpétuelle sensation de vide. Il va nier le monde, installer en lui cette Absence, s'identifier à elle. Il **était nié**, à présent il se fait Négateur. La révolte est inutile, impensable, impraticable : mais on peut refuser. On refusera poliment, cérémonieusement, avec une sorte d'enjouement précieux, mais on refusera **tout**. Il s'agit d'abolir. Et comme il n'est pas d'explosif assez fort pour réduire le monde en poudre, on fera semblant de n'y être point. Où est-il, ce poète? **Nulle part**. Ou plutôt si : ici même, tant absorbé à feindre qu'il s'en est absenté. Cette absence ou refus généralisé de l'expérience n'est pas une présence réelle en quelque lieu éloigné; c'est une fausse non-présence en ce lieu-ci. Ce refus vécu et non pas seulement formulé consiste à la fois à figurer un recul immense par rapport aux alentours comme si on voyait tout cela par le gros bout de la lorgnette et en même temps à se donner l'impression qu'on voit les choses comme elles sont lorsqu'on n'est pas là. Cette tentative transporte évidemment l'enfant sur le plan réflexif : il réalisera l'attitude voulue en étant conscience de conscience : il voit le monde **à travers** quelque vitre et puis aussi la conscience réflexive prétend **voir** la conscience réfléchie qui voit. Ainsi en se réfugiant dans la conscience réflexive, en refusant de faire avec, nous arriverons à dire que ce monde estompé qui miroite, ce n'est pas nous qui le voyons. Mais justement cette position est nécessaire puisque l'enfant est dans le bain et se refuse lui-même.

Or l'enfant ne s'accepte pas. Il a surpris en lui-même les vertus revêches de la petite bourgeoisie, il sait qu'on les y a installées pour toujours; pour toujours il est marqué par le goût de l'ordre, de l'austérité, de l'économie, de la vie d'intérieur, par le désintéressement, la dignité. Lorsqu'il veut rentrer en soi, fuyant l'étouffante atmosphère familiale, c'est pour y retrouver toute la famille établie avec les souvenirs de famille et le mobilier. Parfois il croit surprendre en lui un frôlement encore abstrait, pressentir l'éveil d'un autre; vite un coup d'œil à la glace — et qu'y voit-il? Un portrait de famille. Dans sa profonde honnêteté, cet enfant ne songe pas à s'excepter de la condamnation universelle. L'ancien Regard, c'était « tout son Sacre » : aujourd'hui que les yeux maternels sont éteints, que reste-t-il? Un Moi empirique et profane : c'est-à-dire, au fond, le Moi de son père.

Bref sa mère dégageait de lui sa Vérité absolue, l'arrachait à l'horrible nécessité de reproduire à neuf la personne de son Père. L'enfant qui a perdu sa Vérité ne se laissera pas, du moins, envahir par ce chancre de famille : il n'est ni ne sera jamais de ces superbes Brigands, qui, en proie à eux-mêmes, opposent la loi de leur cœur au Cours du Monde : avant de mettre la réalité entre parenthèses, il s'est enfermé dedans.

Ici s'arrête (page 102 du manuscrit, numéroté par Simone de Beauvoir) le texte continu du début de « Mallarmé ». Suivent, pour un temps, des pages en désordre, classées selon la vraisemblance, où alternent des éléments de plan, des passages rédigés elliptiquement, et des moments d'écriture définitive.

Ainsi se donne-t-il une personnalité réflexive qui n'est autre que la négation abstraite de sa personnalité empirique.

Mais ce n'est pas tout.
Ressentiment. Le père.

Cette famille qui se réincarne en lui pèse sur lui « en une accablante sensation de fini ». Il se meurt d'ennui et d'horreur : « Le mal que je souffre est affreux, de vivre. » Mais ce sentiment spontané ne se posera pas pour soi, ne sera pas nommé. Une stérilité glacée et puis par en-dessous une horreur qui n'ose dire son nom, pour son père et sa famille.

D'autant que le père se remarie. Oh! sans hâte : en 1852. Près de cinq ans après la mort de sa femme. N'importe : il se coule. Il gardait sa chance de s'associer à l'enfant dans un manichéisme total distinguant le Monde et la Morte. Mais il a repris à son compte l'inébranlable refus que l'Etre oppose à l'absente. Il s'est fait **opacité**, contingence, chair. Il a choisi l'abondance absurde et le mal. « Je ne jouis pas », dira l'enfant plus tard. Il empruntera à Baudelaire et poussera à l'abstrait encore la volupté, les délices empreintes de négativité tel le léger glissement rongeur d'un diamant sur la vitre qui sépare du monde. Mais le père a choisi la jouissance. Il s'est plongé dans la bauge de l'être. Cela ne lui sera jamais pardonné. Pour porter l'indignité **à son comble**, il fait un enfant à sa nouvelle femme. Cette petite intruse ne sera pas bien reçue. La grand-mère maternelle du poète ne cache pas sa désillusion; Maria, sa sœur cadette est plus catégorique encore : « Cette petite fille n'est pas ma sœur, elle est la fille de petite maman et ma petite maman ne m'est rien. » Le futur surnuméraire de l'Enregistrement ne souffle jamais mot mais la grand-mère avoue qu'il faut « l'exciter à l'affection pour cette nouvelle venue qui n'attire pas encore (sa) sympathie. » Il ne semble pas qu'elle y soit parvenue : de 52 à 98, il semble que le poète n'ait pas une seule fois mentionné l'existence de sa demi-sœur.[31]

Dans ses poèmes, il s'exprime plus librement. Il y a d'abord ce curieux « Réminiscence » qu'il écrit à 23 ans, marié déjà, et dont la première version paraît sous le titre d'« Orphelin ». L'orphelin c'est lui : il parle à la première personne. Or, assez curieusement, il se prétend orphelin de père et de mère. Un petit saltimbanque lui adresse la parole : « Où sont tes parents? - Je n'en ai pas, lui dis-je. — Ah! tu n'as pas de père, moi j'en ai un. Si tu savais comme c'est amusant un père, ça rit toujours... Même l'autre soir quand on a mis en terre mon petit frère, il faisait des grimaces plus belles quand le maître lui lançait des claques et des coups de pied. Mon cher... il m'amuse bien papa... Des parents sont des gens drôles qui nous font rire. » Les thèmes sont assez embrouillés dans le poème. Très certainement le poète est à la fois celui qui raconte et le jeune saltimbanque, puisque dans la deuxième version il traite celui-ci de « môme trop vacillant pour figurer parmi sa race ». De sorte qu'il est à la fois orphelin et pourvu de parents. Ceux-ci d'ailleurs figurent certainement les « vagabonds » ou « saltimbanques » que le poète, thème cher depuis Baudelaire, considère comme ses frères. Et Mondor a raison aussi de rappeler à ce propos « Le Pitre châtié-Guignon ». Toutefois, à travers tout, ce père grotesque, qui fait des grimaces quand on le gifle et qui se contorsionne même lorsque son fils meurt, c'est évidemment **aussi**, tout simplement, le père du poète. Ce qui tend à le prouver c'est une curieuse correction qu'on rencontre dans la deuxième version : on ne parle plus du « petit frère mort » : « l'autre semaine que bouda la soupe... »; peut-être pour éviter un poncif, peut-être aussi pour éviter de faire penser à la mort d'Anatole, mais surtout pour ne point trop charger le père parce que, avec le temps, une sorte de réconciliation s'opère. Reste que l'enfant déteste à ce point son père qu'il se scandalise d'être né de lui. Il faut entendre, bien sûr, que la femme n'est pas la mère du poète. C'est plutôt sa belle-mère. Mais l'accent est mis surtout sur le père qui négligemment fait un enfant. C'est lui qui porte la responsabilité de la naissance. C'est que la mort de la mère a laissé à découvert l'existence vague et naturelle de l'enfant; au même moment le père se montre indigne en se remariant et prouve par là ce qu'il y a de **charnel** en l'enfant, ce pourquoi il tient au monde et à l'être, c'est lui qui l'a engendré. Autrement dit, le lien au père est négation du lien à la mère, négation de la pureté manichéiste, faute charnelle. A l'envers de ce qui se passe ordinairement ce n'est pas la mère purifiée par la mort qui représente pour l'enfant l'horrible et vague nature : c'est la virilité, odeur rousse du mâle, chair velue, sexe d'homme. Ainsi distingue-t-il en lui deux principes : la pureté semblable à la mort qui lui vient de sa mère. C'est aussi la folle imagination. Il croit en avoir hérité d'elle. Il semble que la prédiction d'*Igitur* soit précisément la première apparition **en sa mère** du don poétique. Et la mère lui défend de descendre l'escalier sur la rampe([spirale]) par l'exemple de sa mort. Par contre le principe charnel vient du corps. Et nous retrouvons le thème, tantôt sous la forme de la Double Postulation :

Polichinelle
Double postulation baudelairienne.
Tantôt sous la forme de l'acte sexuel
Je crois bien que deux bouches n'ont
Jamais bu à la même chimère
Ni son amant ni ma mère. / Baudelaire; Corbière.

On voit le « son amant » indiquant que le père est refusé. Il n'est même pas le mien. Il n'est rien : son amant. Bref, le père représente la naissance et la mère la mort.

Il est très certain que se développe en lui une **antivirilité**.

Il est très certain qu'il aura plus tard une sexualité de voyeur et orale. Il voudrait voir des femmes entre elles. Ou se conduire en femme avec des femmes. Ou qu'on le traite en femme (Hébé). C'est non l'identification à la mère (absurde : il la respecte trop : il en est le témoin sur terre et le monument funéraire. Mais son désir est d'être par sa mère, pour sa mère — non pas d'être sa mère), mais la haine du père sacrilège. Etre la substance féminine. C'est-à-dire au fond : nier son être par un personnage. Car précisément il retrouve son père en lui de toute façon : comme géniteur, comme destin mais aussi comme essence particulière, hérédité, etc., etc.

Que faire? Assumer. Le projet spontané de l'enfant qui est Amour de ce qui n'est pas, ne peut pas être, maintien du Droit exact, finalement implique la négation plus ou moins consciente de tout ce qui est. Occupé à chercher une mère et l'être tombant à côté, l'enfant se réveille noyé d'être, sali. Alors il fait passer la conséquence au rang de principe. Il refuse.

Je noterai que ces remarques (mère et naissance) sont d'époque. Le thème de la famille doit être à la base de la poésie à

31. Il est vrai que l'on n'en pourra pas juger avant la publication de sa correspondance complète.

cette époque où la famille bourgeoise du nouveau type (conjugal) se resserre sur elle-même, ignore ou veut ignorer qu'elle éclatera, que le communisme, le fascisme ou le capitalisme américain la fragmentera, qu'elle ne peut offrir aucune résistance à la société parce qu'elle n'est plus un élément constituant de celle-ci. C'est l'époque au contraire où Bourget, Le Play insistent sur la famille cellule sociale, etc. Nécessairement l'écrivain est un raté de la famille, comme à d'autres époques il sera un raté de la Cité (Dante) ou un raté de sa classe. Bref il est le témoin d'une intégration qui ne se peut faire; en lui la famille a voulu et n'a pas pu boucler sa boucle. Sera poète celui qui sent la contradiction entre le snobisme périmé de la famille aristocratique et la réalité nouvelle. Quand Gide lança : « Familles, je vous hais » la bataille était perdue pour toujours. Or, quels sont les trois? Poe : horreur de sa vie d'enfant, la mère. Baudelaire : mort du père, mère remariée. A présent ce jeune professeur : mort de la mère, père remarié. Ce n'est pas hasard. Qu'on m'entende bien, je ne dis pas qu'il soit suffisant ni même nécessaire d'avoir un échec familial pour être poète en 1880. Je dis simplement que le symbole s'est constitué à travers trois hommes qui manifestent l'échec de la famille. Et que leur tragédie a immédiatement un sens social car elle n'aurait pu avoir lieu ailleurs. La famille de l'Ancien Régime est exclusive de ces remariages, on se remarie encore pour la terre. Mais il y a autre chose. Ces poètes, en l'époque tout entière, ce sont des **fils**. C'est-à-dire des gens qui au plus profond de leur être sont déterminés par la connaissance de ce qui a été avant eux. Etrange produit d'une histoire qui s'est brusquement révélée dans sa splendeur et ses barbaries pour se voiler soudain.

Coupure. Reprise du texte continu (p. 114).

... et c'est lui qu'on nomme l'absolu. Son existence fonde le droit de refuser, mais on ne se préoccupe pas autrement de le déterminer ou, si parfois on s'y essaie, on ne lui découvre que des caractères négatifs : la « froidure des glaciers », la stérilité du métal, la blancheur des lys, etc., etc. C'est « un lieu désert... devenu identique à la distance qui le sépare du contemplateur... lieu du Rien... Pureté égale Nullité[32] ».

Cette position reste intenable : c'est une sorte de Doute Méthodique sans Cogito. Pourtant le discrédit jeté par avance sur toute espèce de but par la négation généralisée ôte tout espoir d'en sortir. Une seule issue : l'enfant n'échappera aux fatalités de sa naissance que s'il parvient à **se recréer**. Qu'une œuvre naisse de lui pour qu'il puisse à son tour « selon nul ventre que le sien, filial » renaître. On l'a souvent dit : poème et naissance sont indissolublement liés chez lui. Ce qu'on exprimerait aujourd'hui par les expressions banales mais fortes de « self-made-man » ou de « Fils de ses œuvres ». Poète, dirait un psychanalyste, parce que sa mère, en mourant, a totalement empêché l'identification au Père. Ce fils respectueux est le plus redoutable des parricides : il refuse le don de vie et veut devenir son propre père pour repousser plus sûrement le sien dans le Néant. Et s'il demande aux mots plutôt qu'aux sons ou qu'aux couleurs de le secourir, c'est qu'il y devine une secrète ambiguïté. Qu'est-ce que nommer? Détruire ou Créer? « Le premier acte par lequel Adam se rendit maître des animaux fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants)[33]. » L'idéal serait que le langage servît à l'un et l'autre usage : on pourrait d'un même mouvement anéantir le monde et se créer par les mots. Du coup l'absolu, là-haut, dans sa froidure, reçoit une première détermination : l'enfant refuse la vie **au nom** du Poème à faire, c'est-à-dire de lui-même tel qu'il doit naître de son Œuvre. L'absolu c'est le Moi pur comme simple déterminabilité et comme négation de la subjectivité empirique. « Dès le début, écrit Poulet, la poésie mallarméenne prend l'aspect d'un mirage... car ce qui se trouve ainsi situé et contemplé à distance, cette chose et ce lieu indéfinissable, ce n'est ni un objet ni un monde extérieur, c'est l'être même de celui qui contemple. Mirage où l'on s'aperçoit soi-même, non tel que l'on est, non où l'on est, mais précisément tel que l'on n'est pas et où l'on n'est pas. »[34] Bref l'enfant rêve d'entrer en Poésie comme en quelque confrérie secrète dont les rites d'initiation comportent une mise à mort suivie d'une résurrection. « Je meurs et j'aime à renaître. » Le Poète est un chaman. Et c'est sa naissance future qui lui impose, du fond de l'avenir « le devoir de tout recréer pour avérer qu'il est bien là où il doit être ».

Tout recréer! C'est pourtant ce jeune ambitieux que nous retrouvons à Tournon, « abêti », « crépusculaire », « stérile ». Il a pourtant réussi à desserrer un peu l'écrou de son destin : s'il n'a pu éviter d'être fonctionnaire, du moins a-t-il échappé à l'Enregistrement. C'est lui pourtant qui se plaint d'être « un vieillard à 23 ans » et qui vient d'écrire : « Pour les vers, je suis fini. » Il brûle encore d'écrire : mais sur quoi? Quelquefois il prête l'oreille à un chant inconnu : c'est un vers qui va naître; il ne le distingue pas encore très nettement; le voici, il se hâte de l'inscrire : c'est une réminiscence de Banville ou de Gautier. Une fois de plus il s'est laissé duper par les mirages du Futur : ce vers qu'il croyait voir briller dans l'avenir, il remontait lentement du Passé des Autres. Il relit ses poèmes et les rejette, découragé : rien ne lui appartient. Ces « avalanches d'or du vieil azur » il faut les rendre à Hugo ainsi que les « mains mal fermées » d'*Apparition*, à Gautier le vocabulaire et le rythme du *Guignon*, à Baudelaire le mot même de « guignon » et le sujet du poème, les thèmes de la chevelure, de l'azur, des yeux, de la blancheur, de l'infini, du néant, etc., etc.; à Banville, plus tard, l'affabulation de *L'Après-midi d'un Faune*[35], au Parnasse même, je ne sais quel clinquant qui dépare ***Hérodiade***. Nous connaissons à présent le nom de son Mal : l'Impuissance. Trouble pathologique? Défaut d'imagination? Exigence trop haute? Le malade lui-même n'en sait rien; il hésite et tantôt baptise l'impuissance « Muse moderne », tantôt ne veut y voir que la funeste conséquence d'un priapisme d'adolescence. Et comment distinguer, en cette âme réflexive, toute engagée à vivre sa pensée et à penser — c'est-à-dire à nier — sa vie, ce qu'elle décrète et ce qu'elle subit? Elle se plaint quelquefois d'être « purement passive, aujourd'hui femme, demain peut-être bête ». Mais il est certain qu'elle **éprouve** comme une fatalité de sa nature les effets de son invisible volonté qui se consume dans une négation frénétique. La vérité c'est qu'il n'a **rien** à dire, ayant jeté d'avance son interdit sur **tout**. Que veut-on qu'il chante? L'amour qu'il craint, méprise, et, d'ailleurs, ne ressent pas? Les jouissances physiques, le Crime, les grands mouvements de peuple ou la vie de famille? Tout cela n'est pour lui d'aucune importance. Sa correspondance est la plus dénuée d'anecdotes ou de considérations politiques. Dieu alors? Il ne croit presque plus en lui. A la même époque les Parnassiens tentaient de sortir de cette impasse en pillant les vieilles chroniques. Mais le jeune professeur ne daigne pas user d'un moyen si grossier : l'histoire, aussi bien que la nature et que les passions de l'âme, n'est qu'une collection d'accidents. Quant à l'Inspiration, il est vrai qu'il la souhaite de toute son âme : mais de toute son âme il la refuse aussi. Qui sait de quel bourbier elle jaillira? Quels ancêtres parleront par sa bouche? Non : son Idée « préférera, aux hasards, puiser dans son principe jaillissement ». On ne s'étonnera pas, après cela, que sa tête soit bourdonnante de réminiscences : puisque l'Art doit être sa propre source, la méthode la moins impure pour s'élever du réel infâme à la Poésie, c'est encore de se faire guider par les œuvres d'Autrui. Partout, d'ailleurs, en cette époque qui laisse voir sa fatigue sans que rien fasse présager une aube nouvelle, la culture tend à devenir réflexive; on ne pense plus sur les choses mais sur des pensées mortes.

« Littérature d'aprioriste », a dit Gide, sans bienveillance. Oui : mais jusqu'à un certain point seulement. Ou plutôt jusqu'à une certaine date. Il est vrai qu'on a souvent rapproché cette attitude du formalisme kantien. Et l'on peut en effet s'amuser à traduire en termes kantiens l'interrogation de notre poète : « Y a-t-il une Raison pure poétique? » Ou bien : « A quelles conditions une Poésie pure est-elle possible? » Si l'on veut continuer le jeu on pourra répondre à sa place : « Une Poésie pure refusera le concours de toute circonstance empirique mais elle devra

32. Georges Poulet : **Espace et temps mallarméens**; pp. 222-225.
33. Hegel. Cité par Blanchot : **La Part du feu**; page 325.
34. G. Poulet, op. cit. pp. 222-225.

35. Le texte de Mallarmé récemment publié par les lettres et où l'on assiste au dialogue des **deux** nymphes, la blonde et la brune, rend la réminiscence plus vraisemblable encore.

naître de la pure représentation d'elle-même comme l'acte purement moral se détermine par la simple représentation de la loi : la poésie requiert l'autonomie de la volonté poétique. J'appelle volonté pure ou autonomie, en poésie, une volonté qui se veut universellement et absolument poétique. » Et il est vrai aussi que le poète a le même souci que l'agent moral : trouver un mobile à son acte qui soit en même temps une impression sensible et une structure à priori. Bref c'est la loi qui détermine le respect; et l'exigence de l'Idéal doit engendrer pareillement dans la sensibilité du poète un mélange de désespoir et d'admiration qui provoque à son tour une tentative pour réaliser le Poème. Seulement, chez Kant, la loi morale existe et, bien que purement formelle, elle possède un contenu théorique, prescrit certaines actions à l'exclusion de certaines autres. Chez notre poète, l'Idéal — qu'on le nomme Azur ou Absolu — c'est le Rien pur, la simple objectivation du Refus. Ce X parfaitement inaccessible déterminera sans doute un sentiment pur chez le poète; mais le sentiment, reflet du Non, est la conscience toute nue d'un vide; il dévalorise par principe mes impressions, mes expériences et conteste à toute donnée immédiate de mon expérience le droit d'être chantée. En un mot cette réalité doit être vécue sous son double aspect : d'un côté c'est l'insatisfaction baudelairienne muée par un puritanisme de petit bourgeois en exigence éthique; de l'autre c'est l'Impuissance elle-même, comme mépris radical d'autrui, du monde et de soi-même. La méditation du jeune fonctionnaire rejoint une fois de plus la bouderie hautaine de son époque. Vers le même temps Villiers écrivait :

> « Il sut vivre et mourir en ses larges dédains. »

et Soulary :

> « Mon cœur dans son regret s'est lui-même embaumé. »[36]

Plus tard l'insatisfaction prendra l'aspect plus original d'un gouffre d'ombre et de faim, d'une invite constante et muette à l'authenticité. Mais jusqu'au bout la poésie restera un **devoir**, même lorsqu'elle aura cessé de se crisper sur du vide. Ce sera « le devoir idéal que nous font les jardins de cet astre », « le nouveau devoir » qui fait surgir « la famille des iridiés »; un « devoir de tout recréer ». L'impératif catégorique du poète c'est le devoir qu'il s'impose de se créer un Moi pur par l'œuvre poétique. Pourtant ne croyons pas qu'il va se contenter de ce mandat rigoureux et abstrait : il n'a **jamais nié** que l'inspiration fût indispensable. Il la voudrait absolue, c'est tout. L'idéal serait d'accomplir par amour ce qui prend aujourd'hui la forme austère de l'exigence. Ou, pour reprendre notre jeu, que la bonne volonté se transformât **dans ce monde-ci** en volonté sainte.

Mais, dès à présent, le professeur d'anglais fait voir une aptitude très singulière à se retourner sur soi : puisque sa stérilité vient de son intransigeance, il est sûr, au moins, qu'elle n'est pas « circonstancielle ». Voilà donc le sujet cherché : sous le regard réflexif le Non se change en Oui. Impuissant à chanter, il chantera son impuissance : « Je m'en suis enfin débarrassé et mon premier sonnet est consacré à la décrire. » C'est elle encore qu'il décrira dans *L'Azur*, *Le Guignon*, *Le Pitre châtié*, *Le Sonneur*, etc. Comment pourrait-il en sortir? Le nouveau poème qu'il vient d'entreprendre, *Hérodiade*, ne paraît pas devoir différer beaucoup des précédents. Il s'est mis à l'œuvre, pourtant, avec une volonté farouche et pure : « Je **veux** — pour la première fois de ma vie — **réussir**. Je ne toucherais jamais plus à une plume si j'étais terrassé. » Cet avertissement solennel donne à penser qu'une crise se prépare. C'est qu'il faut sortir de l'impasse : il ne peut pourtant pas répéter, sa vie entière et sur tous les tons, qu'il n'a rien à dire. Mais si la volonté se tend si pathétiquement c'est que l'inspiration s'obstine à faire défaut. Pourtant le poète a renoncé à se mettre en scène : il s'agit d'un drame, cette fois, ou d'une tragédie : vaguement parnassienne, une princesse paraît : « Oui, c'est pour moi, pour moi que je fleuris, déserte! » Nous sommes fixés : sous d'antiques oripaux, c'est encore la Négation qui se manifeste, avec l'impuissance, sa conséquence première. Une voix dit : « J'aime l'horreur d'être vierge ». Qui parle? Est-ce la jeune personne? Ou la Poésie qui « tient lieu de l'amour parce qu'elle est éprise d'elle-même »? ou l'Idée qui « puise jaillissement de son propre principe »? On tourne en rond. Le poète abandonne provisoirement son œuvre : « J'ai laissé « Hérodiade » pour les cruels hivers. Cette œuvre solitaire m'avait stérilisé. » Juste retour : la stérilité, son unique sujet, **se** réfléchit sur elle-même et le stérilise. Il rime en deux mois l'intermède du « Faune »; et cette soudaine facilité n'a rien pour nous surprendre : il a baissé d'un cran ses exigences envers lui-même parce que *Hérodiade*, inachevé, lui sert d'alibi. Mais l'hiver suivant, il faut bien revenir à sa table, en « maniaque désespéré », reprendre le manuscrit délaissé, se relire : tout recommence. Il se mire dans *Hérodiade :* « Je m'y étais mis tout entier sans le savoir, de là viennent mes malaises. » Qu'y voit-il? Justement : **rien**. Son apriorisme a fini par altérer jusqu'au libre jeu de sa faculté de juger. Une pensée, quand bien même elle viserait l'universel ou découvrirait une éternelle vérité, est un événement de l'âme, historique et singulier, dont le motif doit être cherché dans notre Etre-là contingent. En refusant cet Etre-là, le poète a transformé son esprit en « pure aptitude ». Pour l'actualiser, il faut qu'il convoque en hâte sa présence de chair ou qu'il donne pour un instant à cette pure Abstraction le spectacle d'une réalité concrète : « J'ai encore besoin de me regarder dans cette glace pour penser. Si elle n'était pas devant la table où j'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. » Pendant ce temps, intact entre ses parenthèses, le fonctionnaire vaque à ses occupations. Et puisque la sentence qui l'abolit porte sur l'ensemble de ses activités, on lui laisse, par indifférence et mépris, toute licence de faire ce qui lui plaît. Que fera-t-il? Il adoptera les mœurs des fonctionnaires — d'autant plus semblable à **tous** qu'il est plus absent de lui-même. Et comme il exerce un métier de politesse, comme il dépend en tout de l'opinion, il reflète aux bien-pensants l'image paisible des vertus bourgeoises. La distinction des grands-parents Desmolins règne sur cette âme désertée. C'est une « morale provisoire » bien sûr. Mais on remarque, de temps à autre, un détail qui inquiète ou bien c'est un incident qui passe trop vite, ambigu, suspect. Saura-t-on jamais l'histoire complète de la brouille avec Lefébure, qu'il appelait « son initiateur » et « son frère »[37]? Il semble que celui-ci lui ait rendu visite en compagnie d'une « liaison illégale » : le fils du sous-chef de l'Enregistrement a eu le réflexe Desmolins : jugeant sa femme offensée — sa femme qui fut d'abord sa maîtresse et qu'il allait tromper ouvertement — il rompit tout net une amitié de dix ans. Si bien qu'on se demande parfois si le Nihilisme radical que professe le poète n'est pas justement l'alibi qui permet au professeur d'adopter sans remords tous les conformismes. Mais non — ou cela n'est que par éclairs. Il souffre. L'unique preuve de son élection qui demeure, ce sont les bonshommes de papier que ses élèves accrochent à sa pèlerine : le chahuterait-on si son conformisme lui-même ne semblait suspect? Pour l'instant, il se décompose. De ce qu'il fut, subsistent deux Néants qui se nient réciproquement. Le premier récuse le second au nom de la Vérité, lui reprochant d'être « ce Rêve que la Matière sait n'être pas »; le second récuse le premier au nom de la Valeur et nomme la matière : « ce **Rien** qui est la Vérité ». Avec ce qui lui reste de vie, Mallarmé envie mélancoliquement « le bonheur qu'a la terre de ne pas être décomposée en matière et esprit ». Pour comble d'infortune, le Mal dont il souffre apparaît lui-même comme « circonstanciel » : en se voulant Autre que tout, le jeune homme se fait semblable à tous les intellectuels de sa génération. Cazalis, sous le pseudonyme de Jean Lahor, découvrira un clair de lune dans les yeux de son amante et voudra « s'y noyer » pour « fuir la vie importune ». Ce qui ne l'empêche pas de déclarer, un jour qu'il se croit au début d'une brillante carrière : « Le rêve et la poésie sont deux vins qui lassent à la longue et il n'est pas mauvais que j'en prenne un peu moins. » Lefébure se décrit en ces termes : « (je suis) une tristesse errante, un esprit passif qui vague à travers les choses et qui, dépaysé par le printemps, se sent chez lui en automne. » Et Villiers, naturellement : « La qualité de notre espoir ne nous permet plus la Terre. La Terre, dis-tu? C'est elle qui est devenue l'Illusion. » Tous sont morts, bien entendu. Et c'est merveille de les voir se disputer à qui sera le plus parfaitement défunt : « Lequel est le plus mort de nous deux? Assuré-

---

36. Le rapprochement est fait par Mondor : **Vie de Mallarmé**, p. 136.

37. Pour s'être produit en 1871, c'est-à-dire après la conversion mallarméenne, l'événement n'en est que plus signifiant.

ment c'est moi. » Plutôt que d'incriminer la société, ces jeunes gens préfèrent s'en prendre à l'Etre; il leur semble moins dangereux d'abolir l'univers que de toucher à l'ordre établi; victimes du scientisme en vogue, ils abandonnent le Vrai à la Science et cherchent pour le Beau un nouveau territoire. Ils sont tous hantés par le regret de la Noblesse disparue; quand ils méprisent la bourgeoisie, ne nous y trompons pas, c'est au nom de l'Ancien Régime. Et s'ils mettent tant de soin à se faire passer pour morts, c'est faute d'être « nés », tout simplement.

Donc le poète se mire en « Hérodiade » et son œuvre lui apparaît « dans son horrible nudité ». Il écrivait, Phénix radieux, pour surgir à neuf, fier enfin d'exister, « (ce) dont aucun ne se croit au préalable sûr », pour renaître de ses cendres et s'engendrer lui-même. Or il découvre en relisant ses vers que la volonté de résurrection n'était qu'une sournoise envie de mourir. Il écrit aux amis, pour se donner du courage, que « toute naissance est une agonie ». Bien sûr : mais, en cette nuit d'Idumée, c'est l'agonie surtout qui est manifeste, et si l'enfant résume en lui la naissance et la mort, c'est qu'il est mort-né, tout simplement. Car il a mis l'Absolu dans son poème et l'Absolu n'est **rien**. Le créateur s'est recréé comme Néant. N'est-ce pas une simple périphrase pour dire qu'il s'est anéanti? Sa plume a-t-elle voulu prétendre que le suicide peut seul laver du péché de vivre? Dans ce cas, il faut aller jusqu'au bout : le suicide n'est pas un mot, c'est un acte. En ces nuits de mars 1865, ce jeune fonctionnaire, seul à sa table, pendant que la mère et l'enfant dorment dans la pièce voisine, envisage sincèrement de se tuer.

Or il arrive soudain, à travers les carreaux « bombés par le rêve » que « le cycle présent du quart dernier du siècle subit quelque éclair absolu. » Le professeur d'anglais se trouve brusquement lancé dans une aventure extraordinaire : il connaîtra, tour à tour « des instants voisins de la folie et des extases équilibrantes », décidera de se tuer, enverra des faire-part aux amis; souffrira dans son corps autant qu'en esprit, jusqu'au jour où sa glace de Venise lui reflètera un nouveau personnage : « mignonne stature :

(Coupure en bas de page)

d'anglais s'exalte : « C'est le moment de la jeunesse dans lequel fulgure le destin entier, non le sien mais celui de l'homme ». L'affaire Mallarmé que se renvoyaient, jusqu'ici, les tribunaux de première instance, est appelée soudain par la Cour suprême : un fonctionnaire qui voulait et ne pouvait écrire s'aperçoit qu'il n'est autre que l'Homme. Son souci personnel lui revient avec une Ampleur essentielle : en Mallarmé, c'est l'Homme qui ne sera point si d'abord il ne crée l'œuvre; en « Hérodiade » c'est l'Œuvre humaine qui, à son tour, n'échappera au Hasard qu'elle n'ait de toute pièce créé son créateur. Bref l'ouvrier, avant de rien entreprendre, doit s'engendrer lui-même conformément à l'Idée de son œuvre. L'Œuvre à travers l'homme et l'homme à travers l'Œuvre doivent se tirer par eux-mêmes du néant : l'Humanité, à l'aube de l'Athéisme et pour toujours, sera hantée par l'impossible fantôme de la Cause de Soi, par le Dieu qui vient de mourir. Du coup, le tourment du poète infécond devient l'universel déchirement de la conscience entre la nécessité absolue et l'impossiblité radicale de créer. Car Mallarmé vient de le comprendre : on ne créera pas. « La Nature a lieu, on n'y ajoutera rien. » L'Inspiration, c'était la Grâce; l'Homme n'était que le Clairon, Dieu soufflait. Dans l'Univers « pareil à soi, qu'il s'accroisse ou se nie », que le grand Mort a quitté, il n'y a que des coups de chance, l'Homme est le buccin ridicule où la Nature répercute ses rauquements. La chaîne des hasards fait vibrer des gosiers, produit des sons de hasard. En vain remplacerait-on la Grâce défunte par le travail. **Sur quoi** travaillerait-on sinon sur des combinaisons de hasard, dont la dispersion même et l'extériorité réciproque contestent le tour synthétique qu'on leur veut donner? Et **avec quoi** sinon avec des mots hasardeux et fatidiques, agglutinés dans nos mémoires selon d'antiques affinités que nous subissons sans les connaître? Dieu reparaît encore, Vieux Regret, Remords, Absolu; contestation radicale de l'Homme. Bataille. « Une lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu! Son aile osseuse par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui m'avait emporté dans des Ténèbres. Je tombais, victorieux. » Mallarmé ou la Conscience malheureuse : en lui vont s'affronter, pour le compte de tous, le Singulier et l'Universel, la Cause et la Fin, l'Idée et la Matière, le Déterminisme et l'Autonomie, le Temps et l'Eternel, l'Etre et le Devoir-Etre. Quelqu'un va naître « ambigu » de deux personnages qui paraissaient incompatibles : car c'est bien le professeur chahuté qui sera, nouveau Prométhée, le Héros d'un drame ontologique; c'est le fonctionnaire humilié qui, sans se laisser décourager un instant par la certitude de l'échec, visera à remplacer Dieu; c'est l'homme de ressentiment qui sans peur et sans vanité acceptera le Sacre des siècles et que l'Histoire entière ait eu lieu pour aboutir à lui, « le seul, au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplirent pour que surgi il se présentât librement, sans encombre, vît et sût »; c'est l'impuissant qui prêtera ses yeux et sa pensée à la Poésie et à l'Humanité pour qu'elles puissent s'atteindre et se voir, qui leur prêtera sa main pour jouer leur dernière chance et lancer les dés; c'est le rêveur toujours embrumé, toujours absent qui ne craindra pas d'écrire : « Je suis une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut moi. » Et si vous demandez ses titres à ce dameret frileux, presque une femme, il s'excusera d'abord sur les détours qu'il a dû faire avant d'arriver à la conclusion : « Tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés mais par la voie pècheresse et hâtive, satanique et **facile** de la Destruction de moi produisant non la force, mais une sensibilité qui fatalement m'a conduit là. Je n'ai, personnellement, aucun mérite... » Quant aux titres, eh! bien, vous avez exactement les mêmes : « L'Elu, c'est quiconque veut. Toi ou moi. » Le magnifique orgueil : s'amplifier jusqu'à devenir l'Homme et refuser tout mérite;vouloir s'égaler à Dieu et à n'importe qui. L'égal de tous : supérieur aux seuls hommes supérieurs qui, à la destruction systématique de leur Moi de rencontre, ont préféré, par verte frousse, la mutilation volontaire et demeurent cramponnés à des vertus accidentelles. On aura compris qu'il ne s'agissait pas de se recomposer selon quelque Idée de la Nature Humaine, ni de faire descendre en soi l'Essence d'Humanité. Et ceux qui nous rebattent les oreilles avec le platonisme mallarméen sont des jobards ou des fourbes. Convaincu, comme Pascal, des contradictions qui nous divisent, Mallarmé n'a jamais cru que l'être humain pût faire l'objet d'un concept. On ne pense pas la Réalité Humaine, on la vit, car elle est le **paradoxe**, le conflit sans synthèse. L'Homme est cet être qu'on pousse, l'épée dans les reins, à monter sur le trône de Dieu et qui n'y parvient pas. L'Homme est Drame. Ce Drame, Mallarmé l'a vécu : il lui est arrivé de voir scintiller dans son futur l'or d'un beau vers, et d'écouter une mélodie inconnue qui évoquait sans mots des écroulements de lumière dans le ciel, puis de rester la plume en l'air, dans un suspens méditatif de sa décision, puis s'étant risqué enfin, de voir avec horreur se former sous sa plume « les avalanches d'or du vieil azur », **un vers de Hugo**, qui passait là par hasard et qui avait emprunté pour renaître ce cœur et cet instant. Drame fulgurant, mystifiant : « insoluble parce qu'inabordable, on n'en a pas l'idée à l'état de lueur seulement, car il est résolu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite qui se déroule fulguramment ». Amplifions : il est, ce drame insaisissable, la transformation de l'avenir synthétique qui nous tente et se révèle comme étant le passé analytique. Il est l'évanouissement du mirage; amplifions encore : il est l'échec nécessaire de toute tentative pour créer; ou, si l'on veut, la nécessité de retrouver après l'acte ce qui — ni plus ni moins — existait auparavant. « Il jette les dés, le coup s'accomplit, douze, le temps (Minuit) — qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés. »

On ne proférera la parole que « pour la replonger dans son inanité ». La tragédie vient de ceci que l'homme, à chaque fois, se laisse prendre : cette fois-ci sera la bonne; l'unité va surgir, la totalité, la synthèse organique. Le hasard sera nié, le règne humain va s'affirmer. Mais non : « Dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre idée en s'affirmant ou en se niant. Une impuissance totale et qui ne cesse de se nier et qui, pourtant, s'affirme en dépit d'elle-même : voilà l'homme, ce « maniaque ». Amplifions encore : l'homme « seigneur latent qui ne peut devenir », fulgure en chacun de nous et s'évanouit. Tout est mensonge, l'être humain n'a ni réalité ni unité, ni identité ni autonomie. La pensée n'est qu'un rêve de pensée : qu'elle cherche à s'exercer, la voilà matière, éparpillement de mots. Bref seule existe la Matière, dans son absurde et perpétuel présent. Nous en sommes de « vaines formes ». Certes « bien sublimes »; pour avoir inventé l'Ame et Dieu. « Mais bien absurdes aussi, car la Matière, en nous et par nous s'élance forcément vers l'Idéal qu'elle sait

n'être pas », vain sursaut « par avance retombé, d'un mal à dresser le vol ». Le temps, pour nous, n'est pas : c'est le rythme qui scande notre déception toujours recommencée. L'homme se temporalise pour se perdre et en se perdant. L'instant, c'est le **tempo** du Drame, c'est-à-dire la révélation fulgurante et paradoxale que le futur **était** du Passé. Le Hasard n'est point dans l'Etre : il surgit avec l'Homme; l'Homme le fait apparaître en confrontant son Rêve, l'ordre des fins, avec l'enchaînement infiniment infini des causes qui est la Réalité. On parlera de hasard chaque fois que le prétendu résultat d'une activité concertée se révèlera comme le pur et simple produit d'une rencontre de séries causales. L'homme, par qui le hasard vient au monde, se retourne vainement contre lui : chacune de ses actions naît des fatalités qu'elle veut détruire. Cette torsion vaine, ce retournement sur soi, voilà l'effort humain. L'inutile spirale des générations : voilà le mouvement de l'histoire.

Retour au point de départ : le suicide. Car il n'y a pas d'autre parti. Mais Mallarmé s'échappe encore : nous le cherchions au niveau de l'échec humain; déjà il s'est perché à l'étage supérieur : il contemple cet échec; il en fait l'objet de sa méditation. Déjà nous l'avions vu tirer sa méditation de sa réflexion sur son impuissance : il va puiser des raisons de vivre dans sa réflexion sur sa propre impossibilité. Qu'est-il en effet? Une conjonction parmi des milliards d'autres, « une des combinaisons de l'infini vis à vis de l'absolu », bref la chance la plus folle et la plus improbable. Mais aussi l'héritier, l'hoir, le Fils, dernière incarnation de sa race, aboutissement nécessaire d'une série. Car le père déteste s'est à son tour « amplifié » : il est devenu l'Histoire. Dans les organismes et dans les mots, l'Histoire et l'Hérédité ont inscrit peu à peu des fatalités; à chaque génération, le conflit s'aggravait, en chacun, entre une pureté dont les exigences se faisaient de jour en jour plus agressives et un Hasard de jour en jour plus manifeste. Et pourtant, les poètes chantaient encore dans l'inconscience. Ce fut l'époque de la Beauté « complète et inconsciente, unique et immuable ». Puis « la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme par la Chimère, renaît avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé qu'elle **sent** être ». Il fallait donc qu'un jour, à la mort de Dieu, le vieux Rêve d'Absolu s'affrontât dans toute son intransigeance à son absolu démenti; il fallait que ce mélange détonnant explosât enfin, produisant tous ses conflits dans une déflagration mémorable. Mallarmé n'est rien d'autre que cette déflagration. Chance oiseuse et dernier rejeton de la Race, « Moi projeté absolu », ce monstre acharné à se détruire n'est que l'aboutissement d'une longue folie. Ses ancêtres « pleins de hasard, n'ont vécu que de leur futur ». A présent les conséquences se tirent en un pauvre personnage « lancé hors du temps par sa race », qui fut dès l'adolescence projeté « au sommet de la spirale » et y demeurait, transi, « incapable de bouger ». En lui le conflit ne pouvait pas ne pas **se poser pour soi**. Il fallait que la Poésie s'atteignît elle-même et se niât. Bref qu'elle devînt Poésie consciente de soi ou Poésie critique. « Le Poète moderne est un **critique** avant tout. C'est bien ce que j'observe sur moi — je n'ai créé mon œuvre que par élimination et toute vérité acquise ne naissait que sur la perte d'une impression qui ayant étincelé s'était consumée. » Projeté dans l'Absolu par sa Race, Mallarmé a conçu la Poésie sous sa véritable forme qui est la Négation pure. Mais la Notion ainsi formée, ou négation de la négation, lui a révélé l'homme. Ce n'est pas par hasard que j'use ici du vocabulaire hégélien : Mallarmé, qui connaît Hegel par Villiers, lui demande, sinon un système (le matérialisme contemporain l'a trop fortement marqué) du moins une terminologie. Et c'est Hegel qui l'inspire quand il décrit la Beauté critique « ayant par la Science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses phases corrélatives, ayant eu le suprême mot d'elle... souriant mystérieusement... avec la quiétude éternelle de la Vénus de Milo retrouvée, ayant su l'Idée du Mystère dont la Joconde ne savait que la sensation fatale ». On reconnaîtra dans ces trois moments de la Beauté, le rythme hégélien : quiétude dans l'immédiat, passage au médiat et inquiétude, réconciliation en soi et pour soi dans l'Absolu-sujet. Une seule différence mais capitale : l'Absolu-sujet, ici, c'est Mallarmé.

Nul doute en effet qu'il n'ait eu, sous « la flagellation contradictoire du devoir », le sentiment qu'il tenait le destin de la Race entre ses mains. Il a dépendu de lui que l'Homme disparût ou non de la terre. Le suicide, devenu génocide, lui semblait un acte « parfaitement absurde » mais qui, détruisant la conscience et ses rêves, rendait à l'Infini le mouvement personnel et permettait seul de supprimer le hasard. Mallarmé, s'il se tuait, décidait que l'Humanité ne pouvait trouver son accomplissement que dans une mort volontaire. Il a pourtant, direz-vous, choisi de vivre. Mais je n'en suis pas si sûr. Quelquefois il prétend s'être déjà tué, être « parfaitement mort »; on croirait entendre le Père La Pérouse déclarant dans **Les Faux-Monnayeurs** : « Depuis mercredi soir, Monsieur de La Pérouse a cessé de vivre. » D'autres fois il reconnaît que l'« acte unique » a été « victorieusement fui ». Ces mots laissent assez voir que sa décision de surseoir à l'exécution capitale demeure, à ses yeux, passablement ambiguë. Certainement c'est une fuite : il pensait en 1868 que le suicide (avec le meurtre) est l'acte par excellence, le seul acte **surnaturel** qui nous soit consenti et il ne semble pas qu'il soit ensuite revenu sur son opinion. Mais c'est aussi une victoire : non sur la mort; sur la naissance. La vie n'est plus ce don ignoble et fortuit que lui a fait son père : Mallarmé se la donne puisqu'il s'est fait grâce. Chaque respiration de la mort en sursis est une conquête, une réaffirmation de l'existence. En ne se détruisant pas, Mallarmé se recrée. Mais il se recrée comme **rapport ambivalent** à la mort volontaire. Par le fait, celle-ci ne cessera pas d'être son souci le plus intime, sa possibilité immédiate et intime; ses œuvres y font des allusions constantes et, vers la fin de sa vie, il confiera à Coolus qu'il lui est impossible de passer sur le pont de l'Europe sans être tenté de se jeter sous un train. En refusant provisoirement le suicide, il en a fait la détermination permanente de son existence, une sorte de repère fixe et transcendant qui se substitue à l'antique Absolu.

Pourquoi ce délai? Que ne décide-t-il d'en finir tout de suite? C'est qu'il ne veut pas mourir sans avoir réalisé cette poésie critique qu'il n'a fait encore que concevoir. Quand il aura pris pour thème poétique la désolation lucide d'un Art qui sait son impossibilité, la boucle sera bouclée et le poème sera son propre objet. Il faut donc que Mallarmé assume en pleine Conscience la folie de ses ancêtres. « Je ne veux pas connaître le Néant avant d'avoir rendu aux miens ce pourquoi ils m'ont engendré. L'inaccomplissement me suivrait et entache seul mon Absolu ». Le programme est clair : « proférer la parole pour la replonger dans son inanité » — c'est-à-dire réaliser l'ultime naufrage humain, sépulcral et glorieux — puis se coucher sur la tombe des ancêtres. Ainsi le Poète **s'accomplira**. Du coup il justifie la Race : « La famille a eu raison de nier le hasard... pour que (l'héritier) ait été l'absolu... Nécessaire — extrait de l'idée. Folie utile. » Dans ce monde renversé, c'est l'Héritier qui fonde son ascendance. C'est que l'heureux aboutissement de cette folie permettra d'envisager le passé à la lumière de « l'illusion rétrospective » : tout se sera déroulé comme si l'Idée future, plongeant dans les ténèbres de l'Histoire, avait produit, absente, les éléments qui la composent. Désastre et mort de l'Homme. L'infini enfin fixé. Cette lampe qui s'éteint d'elle-même, c'est malgré tout une aventure de l'Univers. Ainsi Mallarmé tentera l'œuvre « en désespéré ». Il proclamera « devant le Rien qui est la Vérité, ces glorieux mensonges ». Il a même songé quelque temps à donner à ses poèmes futurs ce titre : « Glorieux mensonges... ou Mensonges glorieux... » La spirale se tord de nouveau sur elle-même : impuissant qui chante son impuissance, Mallarmé convertit son échec personnel en Impossibilité de la Poésie; puis par un nouveau retournement, il transforme l'Echec de la Poésie en Poésie de l'Echec. Quand Dieu vivait, personne n'eût songé à contester la littérature, institution providentielle. Elle avait sa place immuable, comme la Monarchie, l'Armée, l'Eglise ou le Négoce dans les hiérarchies de la Création. Mallarmé est le premier à poser cette question encore actuelle : « Quelque chose comme la littérature existe-t-il? » Il est bien vrai qu'un éclair absolu avait brûlé ses vitres; après lui, il n'est plus possible de revenir en arrière. Depuis qu'il a décidé d'écrire pour lancer le Verbe dans une aventure dont on ne revient pas, il n'est pas d'écrivain si modeste soit-il, qui se risque dans un livre sans risquer la Parole avec lui. La Parole ou l'Homme : c'est tout un. Comme Mallarmé l'a dit encore : « le langage, distinguant l'homme du reste des choses, imitera encore celui-ci en tant que factice dans l'essence non moins que naturel, réfléchi que fatal, volontaire qu'aveugle. » Les Ancêtres gonflés de hasard, subissaient l'échec quand ils croyaient toucher au triomphe. Avec Mallarmé naît un homme nouveau, réflexif et critique, tragique, dont la ligne de vie est un déclin. Ce personnage, dont **l'être-pour-l'échec** ne diffère pas essentiellement de **l'être-pour-mourir** heideggerien, se projette et se rassemble, se

dépasse et se totalise dans le drame fulgurant de l'incarnation et de la chute, il s'annule et s'exalte en même temps, bref il se fait **exister** par la conscience qu'il prend de son impossibilité. Mort et ressuscité, Mallarmé nous tend « la clé de pierreries de sa dernière cassette spirituelle ». Ouvrons-la « en l'absence de toute impression empruntée »; elle « laissera s'émaner son mystère » : il faut se sacrifier pour une cause qu'on sait perdue. Lorsqu'il apprend la mort de Regnault, tué au cours du Siège de Paris : « Je ne m'afflige pas vraiment, écrit-il, de penser qu'Henri s'est sacrifié pour la France et que celle-ci ne soit plus. Sa mort a été plus pure. Il y aura eu plus d'Eternité que d'Histoire dans cette unique tragédie. » Et, plus tard, il félicitera Odilon Barrot de ses gravures : il aime « le grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister et qu'il poursuivra à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir car **c'eût été** la Vérité. » L'exil du Cygne, prisonnier de sa banquise, n'est-il pas « inutile »? Mallarmé dira un jour sa répugnance à « opérer en public le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire pour étaler la pièce principale ou rien. » Et quand il publiera le recueil de ses vers, un seul mot les désigne, le premier du « Salut » qu'il inscrit à la page de garde. Et ce mot c'est encore « Rien ».

Reste qu'une expérience doit être tentée non pas quoique mais parce que son issue est connue d'avance. Reste que Mallarmé, comprenant qu'il a fait fausse route, a rebroussé chemin. Quelle pouvait donc être son erreur et comment va-t-il s'y prendre pour assumer la folie? C'est Hegel, je crois, qui a donné par avance, dans une page de la **Phénoménologie de l'Esprit**, le meilleur commentaire de la conversion mallarméenne. Décrivant le passage dialectique du Stoïcisme au Scepticisme, il montre d'abord le formalisme vide de la première attitude. Remplacez les mots de Bien et de Vrai par ceux de Beau et d'Absolu, les lignes qui suivent s'appliqueront exactement au Mallarmé d'avant la conversion : « A la question : quelle chose est bonne et vraie, il donnait une fois encore en réponse la pensée elle-même sans contenu : c'est en la rationalité que doit consister le vrai et le bien. Mais cette égalité avec soi-même de la pensée n'est de nouveau que la pure forme dans laquelle rien ne se détermine; ainsi les expressions universelles de vrai et de bien, de sagesse et de vertu, auxquelles le stoïcisme doit nécessairement s'arrêter, sont sans doute en général édifiantes, mais comme elles ne peuvent aboutir en fait à aucune expansion du contenu, elles ne tardent pas à engendrer l'ennui ». La liberté stoïcienne comme la pureté mallarméenne ne se manifeste pas dans des techniques qui se proposent des fins particulières : c'est la forme comme telle qui détachée de l'indépendance des choses est retournée en soi-même. Mais ce formalisme se condamne puisqu'il oppose la forme pure de la pensée aux déterminations de la vie et de l'expérience. La négation pure de Mallarmé et du stoïcien si elle ne veut rester sans effet doit nécessairement redescendre dans les choses et s'y manifester sous forme d'un travail négatif. Ce sera le Scepticisme, antithèse du Stoïcisme vide et symbole de la Conversion mallarméenne : « Le **scepticisme** est la réalisation de ce dont le stoïcisme est seulement le concept; il est l'expérience effectivement réelle de ce qu'est la liberté de la pensée; cette liberté est **en soi** le négatif... La pensée devient la pensée parfaite anéantissant l'être du monde dans **la multiple variété de ses déterminations**, et la négativité de la conscience de soi libre, au sein de cette configuration multiforme de la vie, devient négativité réelle. »

Le premier mouvement de Mallarmé a été le recul du dégoût et la condamnation universelle de toutes les formes de la vie. Mais, en relisant « Hérodiade », il s'aperçoit tout à coup que la négation universelle équivaut à l'absence de négation. Nier est un acte. Et tout acte doit s'insérer dans le temps et s'exercer sur un contenu particulier. La négation de **tout** ne peut passer pour une activité destructrice : elle est la simple représentation de la notion négative en général.

Jean-Paul SARTRE



Portrait de Stéphane Mallarmé par Manet (1876).

Claude ABASTADO

Portrait d'un nihiliste
(Sartre, lecteur de Mallarmé)

Genet, Flaubert, Mallarmé : trois figures de fascination dans le Panthéon sartrien, trois mythes de l'écrivain, trois portraits dessinés avec un mélange d'admiration et de remords, de sympathie et de répulsion. Du triptyque on connaît le comédien-martyr et l'idiot de la famille ; on connaît moins le nihiliste, mystificateur triste et mort en sursis. Pourtant Mallarmé inspira à Sartre, vers 1948-1949, le projet d'une étude dont il écrivit les préludes : cinq cents pages manuscrites aujourd'hui perdues (ce qui est bien dans sa manière) ; et, en 1952, un article dense, elliptique, foisonnant de réminiscences textuelles et grouillant de citations sans guillemets [1].

C'est un portrait, donc ; et un portrait mythique. A cette époque la critique littéraire se donne volontiers pour tâche de rêver, à partir des suggestions d'une œuvre, une figure idéale de l'auteur. On admet — ce sont les postulats, le plus souvent implicites, d'une telle démarche — que l'activité littéraire est un mode de vie privilégié, une aventure d'être, et que les œuvres transcrivent l'expérience la plus intime et la plus essentielle d'un écrivain. Chaque étude d'auteur — fiction phénoménologique — présente un héros positif et raconte une existence plus « authentique » que véridique. Démarche de moraliste (au sens classique du terme) et de romancier, la critique évoque des destinées littéraires exemplaires comme l'histoire, autrefois, relatait des vies d'hommes politiques illustres pour l'édification des lecteurs.

Sartre adopte ce genre de discours pour scruter la situation de l'écrivain. Il veut prouver — et se prouver — que la littérature est toujours engagée (sinon, dit-il, elle ne vaudrait pas une heure de peine), que le « désengagement » des auteurs n'est qu'apparent, que même « l'art pour l'art » implique des choix politiques et des positions philosophiques. Il imagine un Mallarmé passionné et révolté, choisissant la littérature comme mode d'action nihiliste. Bien sûr, ce professeur, petit bourgeois et contestataire, qui fait de l'écriture un

---

1. **L'article parut dans** Les Ecrivains célèbres, **t. III, édité par R. Queneau chez Lucien Mazenod, 1953. Il servit de préface à l'édition de poche des** Poésies, **chez Gallimard. Il est repris dans** Situations IX, **Gallimard, 1972. Voir aussi M. Contat-M. Rybalka,** Les Ecrits de Sartre, **Gallimard, 1970, p. 262.**

suicide différé et une forme de destruction, c'est lui-même, au miroir de ses désirs et de ses fantasmes : « Moi, [ce métier], déclare-t-il à Madeleine Chapsal en 1960, je l'ai choisi contre la mort et parce que je n'avais pas la foi » [2].

*
* *

« Comment un homme devient-il quelqu'un qui écrit ? » : c'est toute la question, dans ce texte comme dans *Saint Genet*, *Les Mots* et *L'Idiot de la famille*. Le portrait de Mallarmé décrit l'itinéraire.

Au commencement, il y a la révolte (faut-il rappeler qu'un an avant ce texte Camus a publié *L'Homme révolté* ?) — la révolte d'un « pauvre enfant pâle » contre un père et un grand-père fonctionnaires, contre une « regrettable grand-mère », contre sa famille et contre lui-même, contre la société. Mallarmé rêve de détruire l'Univers. Nihiliste radical, mais refusant de se salir les mains, il choisit le terrorisme de la politesse. Au lieu de faire sauter le monde, il le met entre parenthèses. L'*épokhè* lui tient lieu de bombe. Il écrit, non pour peindre ses impressions ou dire la violence de ses sentiments, mais pour marquer, en face du réel, une distanciation ironique. Il nie Dieu. Toutefois, englué dans le spiritualisme qu'il veut ruiner, il se prend lui-même pour Dieu et prétend, dans ses premiers poèmes, recréer le monde. En fait l'Idéal qui le hante est un leurre, le travesti de ses refus ; l'avenir n'est fait que de réminiscences ; la Poésie est une transcendance illusoire.

Son échec lui inspire une métaphysique pessimiste, « une sorte de matérialisme analytique et vaguement spinoziste » dit Sartre. La matière, en-soi infini et nécessaire, constitue la seule réalité. L'homme, illusion volatile au-dessus de l' « éternel clapotis de l'être », manifeste le néant et transforme pour soi, pour une conscience, l'éternité en temporalité et la nécessité en une suite absurde de hasards. Le poète rêve et tente de retrouver, dans l'humain, la plénitude de l'être ; les mots sont les dés de ce jeu ; mais jamais un coup de dés — ou un poème — n'abolira le hasard. L'impuissance créatrice signifie le non-être inéluctable de la conscience ; l'homme est le « seigneur latent qui ne peut devenir ».

Pour instaurer un ordre humain contre la matière, il faudrait que l'homme s'annihile : le Non peut fonder le Néant. Le suicide est le seul acte qui véritablement égale l'homme à un Dieu ; et le suicide d'un seul atteste de l'humanité toute entière comme non-être.

De la mort volontaire, cependant, Mallarmé ne fait que l'expérience à blanc. Il y découvre sa doctrine et conçoit dès lors la poésie comme une opération critique, une contestation *efficace*, un acte de néantisation. « La Destruction fut ma Béatrice », déclarait-il. Sartre rappelle que le mot « Rien » ouvre le recueil des *Poésies* ; qu'une logique négative de sa vision du monde évoque l'aboli et l'absence de tout : dentelle, lit, lourds bouquets, bibelot, mât, envol d'un cygne, ptyx ; que les poèmes écrits, bouleversants pourtant de beauté, disent le manque du Livre et qu'une mort accidentelle leur donne finalement le sens atroce d'échecs répétés, d'ébauches désespérées de l'œuvre inouïe et impossible.

*
* *

Héros, mage, prophète au seuil du XXe siècle : cette représentation de Mallarmé, en 1952, rompt avec une critique qui en est restée aux opinions de France, Lemaître, Brunetière ou Rolland de Renéville, et qui parle d'esthétisme, d'hermétisme, de symbolisme mystique, de platonisme. Cette figure d'un nihiliste engagé dans une écriture suicidaire décape l'interprétation. Pourtant...

Pourtant Sartre est trop soucieux de se retrouver dans l'aventure intellectuelle qu'il décrit. En imaginant une expérience originelle qui conditionnerait la philosophie de Mallarmé et dont les poèmes ne seraient que la *praxis*, il minimise le rôle déterminant de l'acte d'écrire sur la dynamique d'une pensée. Pire : attentif à une logique interne du système qu'il analyse, il inverse la chronologie des textes et ne tient pas compte des péripéties d'une histoire qui se lit dans l'écriture des poèmes, dans la réécriture, après 1867, de certains d'entre eux, dans les œuvres critiques et dans les confidences sans équivoque de la correspondance.

Mallarmé entre en littérature comme on entre en religion, « solitaire ébloui de sa foi », et on ne saurait nier l'inspiration symboliste des poèmes qu'il écrit à vingt ans : on y lit la quête d'une transcendance incertaine, l'Idéal, l'Azur ; l'art y est assimilé à la « mysticité » ; la Vérité, — Verbe ou *Logos* — y est conçue comme une réalité extérieure au langage ; et le poète se donne pour tâche de « suggérer » ce qui est indicible.

En 1864 Mallarmé entreprend *Hérodiade* et annonce à Cazalis la portée de son projet : « [...] j'invente une langue [...] » [3]. Il interrompt son poème au printemps 1865, le reprend l'hiver suivant, et, en avril 1866, écrit, toujours à Cazalis : « J'ai donc à te raconter trois mois, à bien grands traits ; c'est effrayant cependant ! » ; il a en effet acquis la certitude que Dieu n'existe pas et cette révélation l'accable au point qu'il n'ose plus écrire : « En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] ; et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail que cette pensée écrasante m'a fait abandonner [...] » [4]. Un an plus tard, il évoque encore avec effroi sa « lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé heureusement, Dieu » [5]. La mort de Dieu l'induit à douter des vérités dont il était le garant : tout le savoir humain s'écroule. (Notons que cette

---

2. Situations IX, **op. cit., p. 32.**

3. Correspondance, **édition Gallimard, t. I, p. 137.**
4. Correspondance, **ibid., p. 207.**
5. **Ibid., p. 240.**

démarche est symétrique de celle de Descartes — et inverse.) Le « vieux Rêve » détruit, la pensée s'ouvre sur l'abîme et le « Rien ». Et la fin du rêve est aussi la fin du rêveur ; la mort du Créateur abolit sa créature : « Heureusement, je suis parfaitement mort [...] » ; « J'avoue du reste, mais à toi seul, précise-t-il, que j'ai besoin, tant ont été grandes les avanies de mon triomphe, de me regarder dans cette glace pour penser, et que, si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant. »

Ces confidences appellent deux remarques ; ce n'est qu'en 1855-66 que Mallarmé est devenu athée ; et, ce qui surtout importe, il l'est devenu, non dans un acte de révolte contre la société, mais en écrivant : en « inventant une langue », « en creusant le vers ».

Cependant une nouvelle certitude — « oui, *je le sais...* » — a remplacé les convictions frappées de nullité : « Oui, *je le sais,* nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme » [6]. Le matérialisme de Mallarmé, à cette date, est indubitable et se sépare de son sens du sacré. Il n'y a que la matière. Mais l'homme, « forme vaine », a conscience d'être : il a pensé la spiritualité, inventé Dieu, l'Ame, « et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges » ; il a enfin le secret de célébrer ces « glorieux mensonges ». « En creusant le vers... » Mallarmé a dépassé le doute ; il a découvert que la Vérité n'existe que dans la conscience des hommes — et dans la parole des poètes. Il ne se conçoit plus comme un témoin d'élection à l'écoute du Verbe divin ; il sait qu'il détient le pouvoir, véritablement créateur, de signifier le monde et l'expérience du monde. Il est remonté à la source du sens. Responsable désormais « devant le Rien qui est la vérité... » des certitudes séculaires, il a le privilège de les maintenir, de les abolir, de les réinventer ; il assume ainsi toute l'histoire de la pensée humaine.

6. Ibid., p. 207.

La « crise idéale » de Mallarmé et les thèses philosophiques qui en découlent ne sont donc pas les effets d'une situation infantile mais d'une pratique poétique et d'une réflexion linguistique. Mallarmé perd, ainsi qu'il le dit à Coppée, l'usage des symboles et le sens des paroles les plus familières. Mais en marge du pouvoir de communiquer, « fonction de numéraire facile et représentatif », il découvre une autre propriété du langage : la signifiance. « En creusant le vers... » il perçoit, dans le réseau des mots, le lieu — le seul lieu — où, sous certaines conditions, l'expérience se fonde en vérité et où l'univers acquiert une cohérence. L'énonciation, qui est expression, est aussi production des significations. Cette « illumination native » conduit Mallarmé à redéfinir l'acte poétique et le jeu littéraire. Au lieu de prétendre dévoiler un mystère des choses en se servant des mots comme signes ou comme symboles, l'écrivain doit éprouver le pouvoir qu'a une parole d' « authentifier » le vécu ; il est l' « opérateur » d'une expérience de linguistique ; il imagine des techniques de plein rendement du discours ; « devenu impersonnel », il s'efface en tant que locuteur et origine du sens pour « céder l'initiative aux mots » ; en lui « l'Univers retrouve [...] son identité » ; et l'écriture, à son terme, le reconstruit, fragment du texte parmi d'autres. Un poème devient un procès sémantique, et le Livre, s'il pouvait s'écrire, serait une équation cosmique.

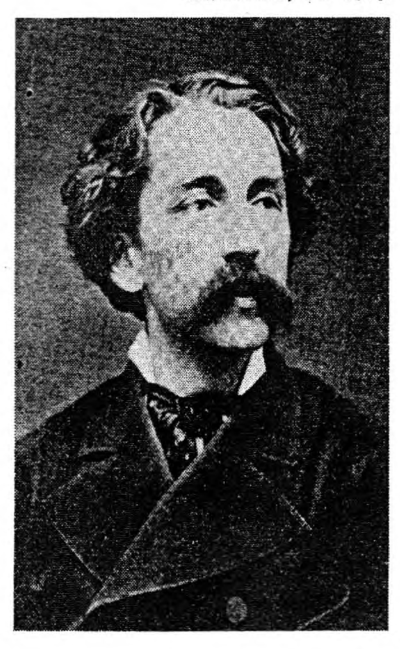
Ainsi s'éclairent des propositions qui ne sont paradoxales que si on les isole de leur contexte philosophique : « [...] tout au monde existe pour aboutir à un livre », « Oui [...] la Littérature existe, et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout » [7]. La poétique de Mallarmé tient peut-être tout entière dans ce propos d'une conférence sur Villiers de L'Isle-Adam : « C'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime — quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, *pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être* (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) ». Sommer le monde d'exister, et, partant, se prouver qu'on existe : cette visée, intégralement, légitime l'acte d'écrire ; « Autrement, si ce n'était cela [...], je crois vraiment qu'il y aurait duperie, à presque le suicide ».

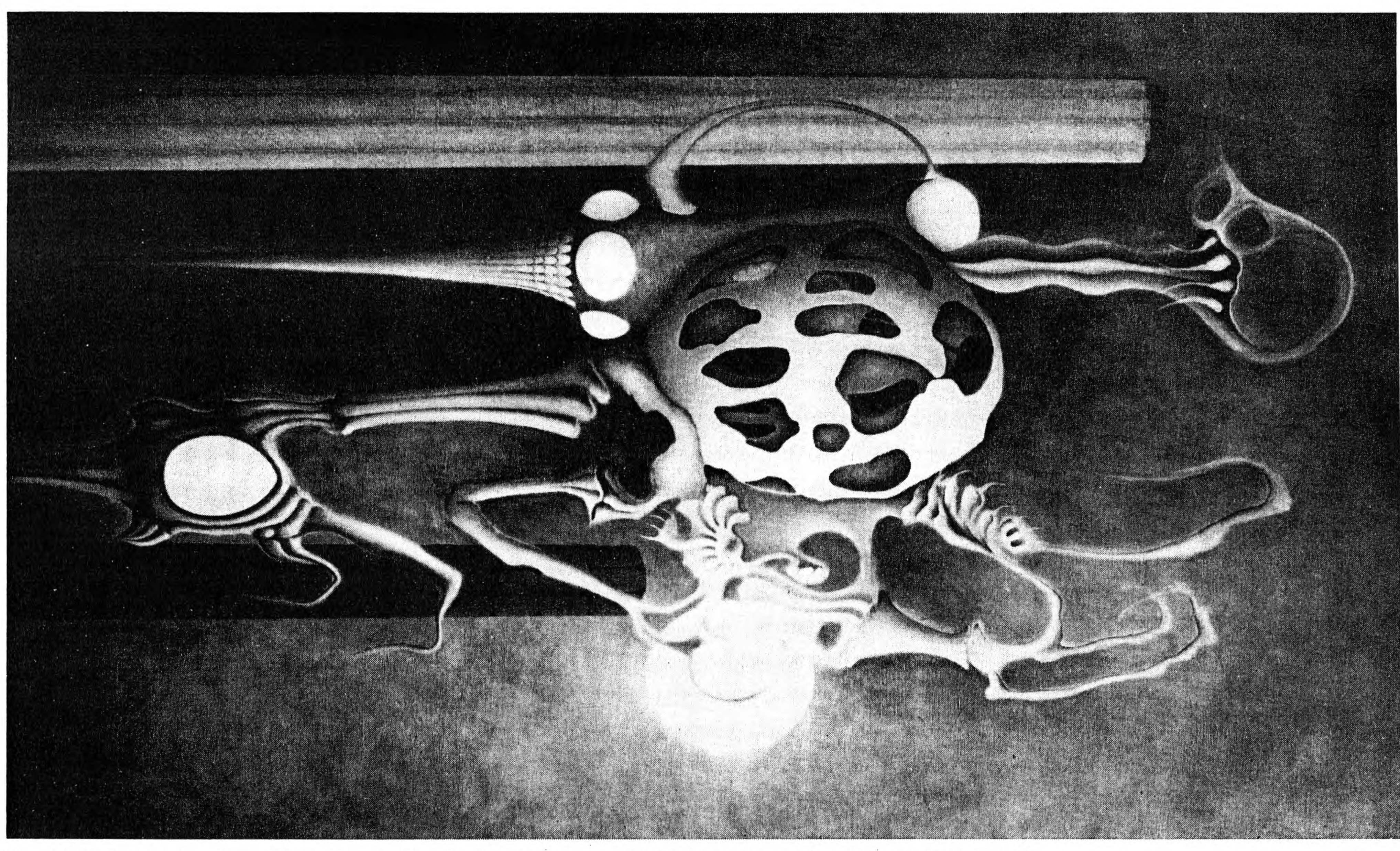
7. Quant au Livre, La Musique et les Lettres ; in Œuvres complètes, Gallimard, « Pléiade », 1965, pp. 378 et 646.

L'écriture mallarméenne ne mime donc pas le suicide ; elle l'inverse, dialectiquement. La logique négative des poèmes prend, dans cette perspective, une valeur expérimentale ; la syntaxe qui rend sensible l'absence, ou les ambivalences qui imposent une lecture plurielle, visent à manifester par des anamorphoses la production et le changement des sens, l'efficacité sémantique du langage. Sartre a perçu sans doute l'audace et la lucidité prophétique de Mallarmé, mais à demi. Car, au-delà du nihilisme, on lit dans ses poèmes et ses œuvres critiques les thèmes qui conditionnent aujourd'hui l'épistémologie et le savoir : la théorie des signes et la situation du sujet de l'énonciation, l'origine de la vérité et la généalogie des valeurs, l'inscription du monde en un texte.

Claude ABASTADO
avril 1978

Mallarmé, en 1878.





Henri Maccheroni, **dernier tableau de la série « Les Nocturnes »** : La Tentation de saint Antoine, **huile sur toile (195 cm × 130 cm), 1964-1965.**

Pierre VERSTRAETEN

Un double destin de la liberté,

Hegel et Sartre

(A propos de Leconte de Lisle)

Au seuil de l'**Esprit Objectif,** au-delà de l'**Esprit Subjectif,** Hegel nous annonce d'emblée le présupposé, qui est aussi bien un résultat, de cet **Esprit Objectif** : la liberté. Présupposé, puisque c'est d'elle, cette liberté, qu'il faut encore asseoir le « Royaume » : « Monde que l'Esprit produit à partir de lui-même, comme seconde nature. » (§ 4.) Suit un rapide tour de piste anticipatif, donc faux mais prémonitoire, de ce devenir libre de la liberté. Les paragraphes 5, 6 et 7 [1].

Le § 5 : « La volonté contient l'élément de la pure indétermination ou de la pure réflexion du moi en soi, dans laquelle se trouvent supprimés toute limitation, tout contenu donné et déterminé, qu'il provienne de la nature, des besoins, des penchants, des désirs ou de quelque autre source que ce soit. C'est l'infinité sans bornes de l'abstraction ou de l'universalité absolues, la pure pensée de soi-même. » Mais ce qui est conquis de liberté se prenant elle-même pour objet dans le paragraphe 5 apparaît comme une **fuite** de la pensée par rapport à sa destination, à l'horizon à l'intérieur duquel elle œuvrera dorénavant : son engagement objectif dans les déterminations empiriques (§ 8). Entretemps elle a reconnu la détermination : « Le Moi est, en outre, le passage de l'indétermination indifférenciée à la différenciation, à la détermination. » (§ 6.) Et postulé la synthèse de l'indétermination et de la détermination : « La volonté est l'unité de ces deux moments. » (§ 7.) Anticipation oraculaire du grand saut hors de soi de la liberté dans la réalité empirique, en vue de la « totalité du système de l'Idée elle-même » (§ 28). Pulsion irrépressible : « La destination absolue ou si l'on veut, la tendance absolue de l'Esprit libre consiste en ceci que sa liberté devienne pour lui objet — c'est-à-dire que sa liberté devienne objective. » C'est dans le monde extérieur que la pensée doit opérer la reconnaissance d'elle-même et non plus dans le cadre exclusif de sa propre pureté. Déjà là pourtant tout semblait donné : l'objectivation, dans le champ de la pensée, de la **position** de soi d'elle-même comme arrachement à toute particularité, ou la pensée saisissant son pouvoir en se produisant, et se produisant comme pensée de soi, se prenant elle-même pour fin, dès lors infinie : pouvoir se voulant lui-même du fait de se savoir : pouvoir à la botte de lui-même : montée invincible aux extrêmes du fanatisme, tout ce qui n'est pas lui le menaçant, la propre ombre de son mouvement, soi-même : « L'unique œuvre et opération de la liberté universelle... **une mort** qui n'a aucune portée intérieure, qui n'accomplit rien, car ce qui est nié c'est... le point du Soi absolument libre... la mort la plus froide et la plus plate, sans plus de signification que de trancher une tête de chou ou d'engloutir une gorgée d'eau » (**Phénoménologie de l'Esprit,** II, p. 136).

1. Hegel, *Introduction à la philosophie du droit,* Vrin.

Hazel E. BARNES

Sartre, Flaubert et Shakespeare

A la fin du second volume de L'Idiot de la famille, **dans « Travaux et lectures » (p. 2021-2042), Sartre critique la façon dont Flaubert lut Shakespeare pendant un des rares moments de sa vie où il n'écrivit pas — période de plus de deux ans entre la fin de la** Première Education Sentimentale **(janvier 1845) et le début de sa collaboration avec Du Camp à** La Bretagne. **Flaubert, tout en faisant des lectures décousues pour un « Conte Oriental » et tout en analysant les pièces de Voltaire, prétendait qu'il étudiait les auteurs grecs et latins et quelques uns des derniers « Grands Immortels ». Sartre montre que la méthode de lecture de Flaubert était différente de celle qu'il utilisait pour l'analyse critique des travaux de ses contemporains. C'était essentiellement une série de « relectures » dont le but n'était ni une connaissance approfondie ni même l'acquisition d'une compréhension plus complète du texte. Dans une de ses lettres à Mademoiselle de Chantepie, Flaubert lui recommande de choisir un grand écrivain et de l'étudier à fond, le lisant et le relisant.**

« Mais ne lisez pas, comme les enfants lisent, pour vous amuser, ni comme les ambitieux lisent, pour vous instruire. Non, lisez pour

vivre. Faites à votre âme une atmosphère intellectuelle qui sera composée par l'émanation de tous les grands esprits». (Correspondance, **Conard, IV, p. 197.)**

Comment Flaubert peut-il recommander à sa correspondante d'étudier à fond sans rechercher l'instruction ? Sartre prétend que la façon d'étudier qu'il préconise est comparable à celle dont un pianiste amateur étudie Chopin, son but n'étant pas d'analyser et de comprendre mais de perfectionner une interprétation et de provoquer une réaction esthétique. Flaubert résiste à l'instruction parce qu'une nouvelle connaissance risque de provoquer des changements. Ce qu'il veut, c'est redécouvrir les mêmes émotions et vérités éternelles (Correspondance, **II, p. 10-11). C'est aussi trouver de l'inspiration pour ses propres rêves, d'où une lecture onirique.**

A ce propos, Sartre note deux faits. Le premier c'est qu'en s'efforçant de cultiver pour l'âme « une atmosphère intellectuelle... composée par l'émanation de tous les grands esprits », l'artiste ajoute beaucoup de cordes à sa lyre — le rire de Rabelais, les passions cosmiques de Shakespeare, le septicisme de Montaigne. C'est pourquoi Jules, à la fin de la Première Education Sentimentale, **projette d'étudier tous les grands écrivains en commençant par Homère, non pour étudier leur technique, mais pour approfondir sa sensibilité d'artiste.**

La deuxième observation concerne la relecture que Flaubert fait de Shakespeare. Il oscille entre deux réactions : tantôt il est déprimé à la pensée de son manque de génie par rapport à Shakespeare : « Ce bonhomme-là me rendra fou... Tous les autres me semblent des enfants à côté. » (Correspondance, **IV, p. 18) ; tantôt il ressent ce que Sartre appelle une « identification magnifiante ». C'est qu'alors il s'imagine être Shakespeare. Ceci est dû en partie, comme il l'écrit dans la même lettre à Louise Colet, à ce que nous artistes « respirons l'existence à travers la phrase ». Sartre note que pour Flaubert l'existence en question est une réalité littéraire et non celle du monde quotidien; nous devons la ressentir à travers la lecture ou l'écriture. Sartre soutient qu'à ce moment-là le programme d'étude de Flaubert n'était pas de bonne foi puisqu'il admettait que l'identification imaginaire suffisait. Et il va jusqu'à dire, qu' « il lit** pour ne pas écrire ; en

Mais cela ne s'accomplissait que dans le champ de la pure pensée, si on peut dire. La vocation de la pensée consiste à produire cette même entreprise d'objectivation de soi en vue d'une identification d'elle-même et de l'autre d'elle-même, mais cette fois à propos de la détermination.

Enigme de cette « tendance absolue », en tout cas problématique, à mesurer au regard de l'ambition même de son programme. Non seulement la liberté **peut** se réaliser dans une réalité socio-historique où elle se reconnaisse, non seulement elle le **fait** effectivement, selon la réalité même que l'on peut observer de son développement historique, mais elle **doit** le faire ou plutôt elle ne peut manquer de le faire selon une nécessité qui est celle même de son existence. Ontologie massive de la liberté.

Mais y a-t-il questionnement de cette nécessité chez Hegel ? Et Sartre n'y est-il pas plus attentif, soucieux de rendre compte ailleurs que devant le tribunal de l'histoire ou du Ciel du triomphe de la liberté ?

Le pouvoir de réalisation objective de soi de la liberté ne peut **se saisir dans l'imagination** — le propre de la possibilité étant de se soutenir dans le seul imaginaire — sans simultanément et d'emblée **se prendre,** c'est-à-dire se faire réalité. Le pouvoir de la liberté ne peut rester simple pouvoir sans vouloir... parce qu'il est fascinant, parce qu'il est l'absolu lui-même, le devenir seconde nature du monde, miroir aux alouettes du triomphalisme d'une maitrise intégrale de l'homme sur le monde. Dès que la liberté **peut concevoir** le pouvoir d'étendre son identité à la totalité de l'univers empirique, elle ne peut que vouloir prendre ce pouvoir et produire une culturalisation, une seconde nature du monde, en confirmation de la dimension culturelle essentielle qui est la sienne.

Reste à montrer qu'il est **nécessaire** que le pouvoir de la liberté se pense et donc s'engage d'emblée à réaliser ce que dessine cette possibilité. Est-il nécessaire que la volonté libre envisage la possibilité, donc la réalité de son engagement objectif dans le monde empirique ? Puisque la réalité s'ensuit forcément de la possibilité il suffit d'établir la nécessité de ce que cette possibilité soit envisagée par la volonté libre.

C'est aussi bien le problème traditionnel de la preuve de l'existence de Dieu. Analogie qu'on ne peut accuser d'être superficielle puisque pour Hegel la libre volonté va prendre en charge la totalité des dimensions logiques, ontologiques, que les philosophes attribuaient auparavant à Dieu lui-même.

La preuve de l'existence de Dieu est traditionnellement supportée par l'**argument ontologique.** Dieu est un être parfait, dont la possibilité est concevable, puisque l'homme est à même de produire l'hypothèse de son existence en tant que perfection dépassant toutes les limitations auxquelles il ne cesse de se heurter dans le champ de sa finitude. Or il suffit d'avoir pensé Dieu, d'avoir conçu sa possibilité pour que s'ensuive derechef sa réalité. Ce qui constitue la teneur de la possibilité de Dieu c'est en effet la perfection. Si on ne peut pas attribuer à Dieu la perfection, la possibilité de le penser disparait, forcément. Si Dieu n'existe pas, c'est-à-dire si aucune réalité ne correspond à la possibilité de le concevoir, alors Dieu n'est plus parfait : car comment imaginer une perfection à laquelle ferait défaut un attribut essentiel, celui d'existence ? Or la possibilité de penser Dieu comme perfection ne peut être mise en doute. Dès lors il suffit de concevoir Dieu pour qu'il existe.

On voit en quoi cet argument s'applique à la réalisation objective de la liberté : quand la liberté s'est pensée, pourquoi se refuserait-elle à prendre ce qu'elle a découvert en elle de pouvoir d'expansion totalitaire d'elle-même à propos de la nature et du monde socio-historique ? De même qu'on ne peut concevoir Dieu sans que par là même il existe, de même le pouvoir de la liberté ne peut se penser sans se prendre.

Ce que l'on rétorque à l'argument ontologique c'est qu'il repose sur un postulat : qu'on ne peut manquer de penser Dieu ; pour que la preuve qu'il apporte fonctionne, encore faut-il qu'on ait pensé Dieu. C'est dans ce cas seulement que, pour respecter la cohérence syntaxique et sémantique de la pensée, s'ensuit logiquement l'existence de Dieu. La question qui se pose est donc de savoir s'il est **nécessaire** de penser Dieu en tant qu'être parfait. De même la liberté doit-elle nécessairement penser sa vocation en termes de réalisation objective de soi dans le monde, dans l'ordre des particularités, de la profusion proliférante de la vie ?

L'homme doit nécessairement penser Dieu, dans la mesure où il ne cesse à tout instant de faire l'expérience de sa propre imperfection. S'il ressent perpétuellement ce qui constitue la limite de chacune de ses entreprises, c'est qu'il détient en lui, en filigrane et négativement, l'idée de ce que serait un acte parfait, tellement parfait qu'il n'aurait même plus à se tenir mais serait d'emblée et depuis toujours agissant et effectif... la définition même de Dieu. Il suffit donc d'en appeler à ce qui est en chacun l'expérience de son imperfection pour établir que Dieu est là de toute éternité en l'homme comme mesure de sa finitude.

De la même manière, au « pour autant que la liberté se conçoive comme ayant à se réaliser objectivement » il faut répondre que cette possibilité ne peut pas ne pas être envisagée. Il serait contradictoire de ne pas penser le devenir objectif de la liberté subjective.

Pour Hegel c'est d'une évidence tellement flagrante qu'il n'envisage **tout simplement** pas ce qui a été problématisé quant au devenir objectif de l'Esprit subjectif ou à son devenir Droit... Pour lui cela va de soi parce qu'il se place **au terme** de l'effectivité du développement de l'Esprit et n'a d'autre ambition que de recueillir ce qui s'y est accompli à travers le déroulement historique aussi bien qu'à travers l'itinéraire du concept lui-même (anthropologie, phénoménologie, psychologie). Le philosophe est là pour opérer la recollection de ce qui s'est réellement produit, et dès lors il serait aberrant de se poser la question de la nécessité de ce développement, puisque son effectivité même le garantit et en mesure la légitimité. Ce qui s'est produit antérieurement, on l'a vu, constitue le présupposé de la science philosophique du droit : le concept de droit résultat et preuve de ce qui a présidé à son acheminement. Il ne faut pas s'interroger sur la légitimité de ce concept, le simple fait qu'il soit là, comme résultat, fonde la nécessité du développement qui y a conduit.

Autrement dit, il n'y a pas de devenir contingent, de déroulement temporel qui aurait pu être autre, et Hegel a le privilège d'être le philosophe en place pour recueillir la vérité de l'itinéraire nécessaire de l'Esprit et sa preuve. Dorénavant on peut lire tout le passé à la lumière de cette vérité advenue comme étant l'Esprit en gésine, l'Esprit en voie d'accouchement de ce concept dont part la Philosophie du droit. Par l'effet de la vérité dévoilée par le philosophe, chacune des étapes antérieures apparait comme traversée par l'Esprit. C'est lui qui était agissant dans la naturalité immédiate de l'Anthropologie, dans ce qui se constituait de dualisme et de contradiction dans la Phénoménologie, aussi bien que dans ce qu'il y avait d'énigme dans la tension entre la connaissance et son objet dans la Psychologie.

Dimensions éclatées de l'Esprit qui rétrospectivement se révèlent transfigurées par une sorte d'épiphanie : la lumière quasi gracieuse de la vérité qui n'a cessé de se dispenser en leur cœur. Chacune de ces figures est une incarnation passagère de l'Esprit et ne peut manquer de passer et de se dépasser, animée de l'**inquiétude** qui est le moteur même du mouvement dialectique. Fondamentale instabilité des figures de l'Esprit, ce qui fait leur caractère transitoire et leur finitude, une finitude qui ne se bloque pas sur elle-même pour s'ériger en autorité discrétionnaire quant à ce qu'il en est du vrai — ce qui était le propre de la pensée de l'entendement — mais qui au contraire n'existe que pour son autodisparition. Toute figure déterminée de l'Esprit est amenée à se dépasser, et cette exigence résulte de son inadéquation à ce qu'elle ne cesse même à son insu de tenter d'être : sa libre vérité.

Double motivation donc qui justifie Hegel à ne pas poser le problème de la **nécessité** du pouvoir de la liberté. D'une part il se place à un moment tel que c'est le terme de l'histoire de l'Esprit qu'il est à même de recueillir, sa vérité et donc sa justification rétrospective. D'autre part il se définit comme penseur dialectique, et le propre de la dialectique est la mobilité de l'exigence de dépassement de soi de la finitude en tant qu'elle est depuis toujours déjà finalisée par l'Esprit. Dans les deux cas, évidence d'une nécessité, tout s'enchaine selon l'univocité d'une lecture exclusive de la signification de l'histoire en avènement d'elle-même.

N'empêche qu'on peut tout de même, malgré les attendus qu'apporte Hegel, se poser la question de savoir comment chacune des figures peut jouer un double jeu, être un agent double de l'Esprit : à la fois en être la parcellisation, l'objet partiel, et ne pouvoir être l'objet partiel que de cette totalité en laquelle elle trouvera son accomplissement. Pourquoi les figures de l'Esprit dans leur partialité sont-elles forcément amenées à se saisir comme transies de cette inquiétude qui les pousse à rejoindre leur totalité plénière ? Totalité qui sera d'ailleurs complètement vide et vacuolisée : la mobilité évanouissante de l'Esprit.

En quoi est-on autorisé à dire que chaque figure est traversée du souci de se « relever » elle-même par une figure ultérieure ? Cette question, Hegel ne la pose pas puisque l'effectivité du développement historique y répond suffisamment. On peut néanmoins la poser en se plaçant du point de vue de la face trouble ou de la **face non délatoire** de la figure particulière — à savoir qu'elle n'est pas en délation constante de sa culpabilité à n'atteindre pas l'Esprit. Même si on accepte l'interprétation de Hegel, se pose cependant le problème de la **face criminelle** de la figure, le moment où elle a soutenu ce qui d'elle-même suscite son exigence de rachat. La figure particulière se ment, ment à son essence spirituelle, et de ce mensonge elle ne pourra manquer d'être culpabilisée, nous dit Hegel. Mais pourquoi doit-elle nécessairement saisir le mensonge que constitue sa particularité ou sa partialité comme une limitation et un manque à l'égard du Tout ? Et surtout, si elle ne peut manquer d'y ressentir une limitation, pourquoi se produit-elle dans cette face de mensonge ?

On peut imaginer que certaines de ces figures ne se dépassent pas et se bloquent sur leur « mensonge ». Et effectivement, beaucoup ne se sont pas dépassées. C'est par une division du travail au niveau historico-mondial que s'est opérée la

ce succédané masturbatoire de l'acte, il se fait auteur tout de suite **sous un autre nom pour ne pas travailler à devenir l'écrivain génial qu'il veut être ». Ce commentaire est sensé si nous nous rappelons la situation de Flaubert en 1845-47. Après sa crise de nerfs à Pont-L'Evêque, il savait qu'il serait écrivain ou qu'il resterait un faible invalide, un objet de pitié, l'« idiot de la famille ». « Le voilà donc paralysé par deux forces contraires : l'espoir, la crainte d'être déçu » (p. 2021). Il ne faut pas s'étonner s'il s'entête à relire les travaux des autres au lieu d'écrire les siens. On pourrait objecter que les remarques de Sartre sont faites à partir d'une lettre à Louise Colet, en 1854, quand Flaubert travaillait à** Madame Bovary, **et d'une lettre à Mademoiselle de Chantepie après le succès obtenu par son roman. Le problème n'est pas qu'il ait fait ces lectures, mais plutôt le fait qu'il envisageait cela comme un programme d'étude ne lui permettant pas de faire autre chose.**

Sartre nous donne une autre raison pour expliquer que Flaubert ait recouru à une identification imaginaire avec un génie reconnu : quand, alternativement, il rêve d'obliger son père à reconnaître sa valeur et désespère de jamais obtenir son approbation, il retourne en adolescence.

« Shakespeare est le bon seigneur qui fait signe à son homme de monter jusqu'à lui. C'est l'image d'un Père... mais d'un père accueillant, qui ne serait point chirurgien mais artiste et qui permettrait à son cadet de s'identifier à lui. »

Durant sa lecture, Flaubert éprouvait le comble de l'extase ; ensuite venait la sensation d'exil. Sartre relie cette double réaction au thème de la grandeur et de la bassesse, de l'élévation et de la retombée — constant dans les écrits de Flaubert depuis ses premiers efforts juvéniles.

Pour prouver que Flaubert n'a pas relu Shakespeare pour enrichir sa compréhension des pièces, mais plutôt pour que le texte soit un prétexte à ses rêveries, Sartre critique abondamment les brèves remarques qu'il fit sur Le Roi Lear. **Flaubert nous dit qu'il a été « écrasé pendant deux jours » par la première scène de l'acte III. Il continue :**

« Il y a là trois folies différentes qui hurlent à la fois, tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et le tonnerre brille. » (Correspondance, IV, **p. 18.)**

« Autant de mots autant d'erreurs » dit Sartre de cette phrase. Mais a-t-il entièrement raison

quant à son interprétation de Flaubert ou à sa propre compréhension du Roi Lear ? D'abord il reproche à Flaubert sa référence incorrecte à la première scène de l'acte III alors que l'action décrite se situe aux scènes II et IV. Sartre, magnanime, reconnaît que ce n'est pas important. De la même façon, nous pouvons pardonner à Sartre de ne pas nous avoir informé que le développement des « folies » se prolonge jusqu'à la scène VI. Ainsi, étant donné la tendance de Flaubert à bâtir un roman sur des scènes importantes, on pourrait facilement croire que pour lui le troisième Acte du Roi Lear était — bien que non littéralement — composé de deux scènes seulement, la folie grandissante de Lear aboutissant à la scène imaginaire du jugement et à celle des yeux — qui termine l'acte.

Sartre met sérieusement en doute le point de vue de Flaubert par diverses questions, telles que : combien y a-t-il de fous dans la pièce ? Là, je pense qu'il a effectivement mal lu Flaubert. D'après la façon dont Sartre lit la phrase, Flaubert parlerait de quatre voix : trois « folies » et « le bouffon ». Si Flaubert avait eu à l'esprit trois « folies » en plus du « bouffon », Sartre aurait raison de dire qu'il y en a seulement trois. Mais est-ce cela que Flaubert voulait dire ? « Il y a trois folies différentes qui hurlent à la fois, tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et le tonnerre brille ». La construction de la phrase n'est pas parfaite, mais Flaubert n'apportait pas à ses lettres le même soin qu'à ses romans. Sartre lui-même a comparé le style de la Correspondance à celui, librement associatif, du patient sur le divan du psychiatre. Au lieu de croire que la lecture rapide de Flaubert l'a mené à trouver une « folie » en surnombre, nous devons plutôt admettre qu'il s'est d'abord souvenu de la présence simultanée des « trois folies », puisqu'il a pensé aux différents détails dramatiques de la scène — la pluie, le tonnerre et les éclairs, les plaisanteries du « bouffon » accompagnaient le roi désemparé, avant même que lui et le fou n'entrent dans la hutte et trouvent Edgar.

Dans sa discussion de la scène IV, Sartre suppose (tout comme Flaubert dut le faire) que les folies en question sont celles du Roi Lear, du bouffon et d'Edgar, mais il reconnaît difficilement que chacun d'eux puisse être traité de « fou ». Lear, dit-il, le deviendra plus tard ; au com-

rentrée de toutes les figures dans l'ordre de l'Esprit, et non parce que chacune d'elle y serait rentrée pour son propre compte. Donc division gigantesque du travail de l'Esprit en vue de se rejoindre lui-même, avec les pertes et profits que cela implique, rebuts et laissés pour compte qui au bout de l'histoire apparaitront comme ayant été nécessaires à son avènement, et dès lors en seront rachetées... de la même manière que selon saint Paul les prêtres pharisiens ont obligé le Christ à inventer le christianisme et s'en trouvent rachetés, puisqu'ils ont été la pierre déterminante du fondement de l'édifice ecclésial qui n'a été rendu possible que par la mort du Christ.

Hegel a une troisième raison de ne pas tenir compte de cette question de la nécessité d'une culpabilité des figures particulières à l'égard de l'Esprit : outre l'explication générale du moteur du mouvement dialectique par l'inquiétude qui traverse chacun de ses moments, il dispose, pour les circonstances spécifiques de mutation historique, d'une **théorie du grand homme.**

Le grand homme apparait comme l'intelligibilité de ce que le philosophe recueille rétrospectivement comme constituant une rupture, une mutation, un moment crucial favorisant le passage d'un type historique à un autre. Le grand homme c'est l'homme de la situation, celui qui a saisi l'esprit du temps à la fois dans sa plénitude et dans son manque, dans l'appel de la positivité d'une époque à une positivité supérieure. Napoléon a ainsi généralisé à toute l'Europe l'esprit de son temps, la vérité de la conquête révolutionnaire de la liberté.

Cette théorie du grand homme permet à Hegel de dire que rien de grand ne se fait sans passion, sans une particularité déterminée, dotée d'une intensité telle qu'elle est entièrement au parfum de l'époque et en saisit d'une manière aiguë toutes les contradictions. De sorte que, détenant l'intelligibilité de ces contradictions, il pourra œuvrer à les résoudre et ainsi se hisser au sommet de la vague historique au creux de laquelle son existence avait débuté.

Mais la théorie du grand homme comme troisième motivation de la nécessité du mouvement dialectique n'ajoute rien, dans la mesure où ce n'est que la théorie du **fait accompli** : le grand homme n'est la vérité de l'histoire que parce que c'est lui qui la fait. Passage du fait au droit. Passage d'un fait de pouvoir et de victoire au droit de ce pouvoir. Le grand homme fait l'histoire en la modelant à son image, et l'image qu'il se fait de lui-même est fonction de ce qu'il anticipe dans l'histoire être le plus à même d'accueillir en fait de singularité pour la produire comme sa vérité. Circularité vicieuse du grand homme et de la situation, celle d'un fait accompli qu'il ne cesse de continuer à accomplir une fois qu'il a pris le pouvoir en agissant sur la réalité pour la rendre parfaitement adéquate à l'image qu'il s'en faisait. De plus la théorie du grand homme n'a de validité que pour les périodes de mutation historique. Or la question que nous nous posions avait une portée beaucoup plus générale : en quoi y a-t-il nécessité à ce que la volonté libre se saisisse comme ayant à se produire dans l'intégralité d'elle-même à travers le monde empirique ? Ce qui revient à poser la question de la nécessité du mouvement dialectique, en mettant à la question la réponse qu'y a apportée Hegel.

C'est évidemment le fond d'hégélianisme, la folie hégélienne, la nôtre à tous aussi bien. A savoir que dans le genre but-proposé-à-l'humanité, en l'occurrence phantasme de la liberté universelle à réaliser, on ne fait guère mieux, et qu'il y a de quoi transporter tout homme, donc l'histoire... d'ainsi voir s'articuler le phantasme, sa discursivité et sa réalité à travers des coups de force se déployant simultanément dans le vécu, la pensée et la pratique. L'implacable production contemporaine qui en peut être opérée à travers l'intelligibilité de la nécessité historiale du soulèvement de toute détermination vers un accomplissement qui est visé comme la résolution de ses lacunes et insuffisances. L'histoire est l'histoire de la lutte des classes, eschatologie sociale de toutes les exploitations et aliénations, douleur des corps et des cœurs à s'aligner sur la productivité productiviste ; ou encore, l'histoire est l'histoire de la lutte des générations : le fils tuant le père (symboliquement) pour le devenir et le confirmer, la rébellion contre le maître en obtempération des ordres duquel le rebelle se constitue lui-même comme **formation de pouvoir, de contre-pouvoir.** Contrainte assumée et refusée à la fois, acceptée dans le pouvoir qu'elle fournit, refusée dans la limitation qu'elle impose, mais à l'ambivalence divisée, comme tout travail : la vie pour la formation — l'âme effective, la libre structure du vitalo-corporel — la mort pour ce qui se ressent de perte simultanée à cette conquête, toute la part négative du polissage, les copeaux de tout rabotage, la mauvaise branche de toutes les alternatives affrontées et présumées surmontées par la bonne évolution de la formation. Bref la loi imposée par le père, admirée pour son efficacité, refusée dans la haine déplacée sur lui qui en est bourreau obligé. Ambivalence contradictoire, ne se levant que dans le phantasme d'y mettre fin et dans la réalité de sa reprise ou « relève » par le fils : en fait sa reconduction sur les constructions réaménagées des anciennes ruines ; pseudo-réconciliation dont seuls les nouveaux fils, les petits, nouvelles victimes, définissent les lacunes structurelles : d'avoir à se contraindre pour les assumer ou intérioriser. Non pas qu'il y ait une nature pure et vierge soudainement domptée et zébrée des marques de l'autorité paternelle et sociale — la loi et l'ordre dans ses pressions afflictives —, mais le **phantasme** de sa virginité qui s'en produit à travers ce qui se ressent d'épreuve à ainsi se déterminer, se **marquer** aussi bien, du signe

distinctif de son intégration sociale. Mais par là même toujours une **imperfection** quelque part, un **malaise**, donc une image de marque universelle à atteindre, restaurer ou aménager, bref une force irrésistible à se dépasser vers un mieux, mais saisie dans la contemporanéité comme induction de culpabilité à effet d'alignement (révolte ou assujettissement) sur sa nécessité : l'histoire du monde comme celle de son infinie amélioration, ou du perpétuel essai non transformé de son but universel. L'universel lui-même dans la liberté qu'il mobilise à sa propre fin.

Tout Hegel simplement mais au goût de l'actualité : l'implacable contrainte logique de ce qui s'enregistrait comme malaise ou limitation doit bien reconnaître simultanément le **principe** de ce qui les lèverait, en même temps que le vécu ressenti soulève nécessairement la vie même qui l'éprouve dans une mobilisation en vue de sa réalisation. Preuve de Dieu inéluctable pour autant que la déficience s'impose comme l'évidence même de l'existence **agissante** : ce qui en elle la dépasse, et dont la généalogie nous enseigne maintenant que jamais rien ne pourra la satisfaire. Toute particularité aussi bien, d'**être définie comme telle**, c'est-à-dire limitation souffrant de son manque d'illimitation. Raison de Hegel, son tort particulièrement, car c'est Dieu à la clef et à toute carte selon cette dialectique implacable du fini et de l'infini, nécessaire... sauf à vivre la marque distinctive de sa particularité comme l'apparence sans autre destination que le ludisme de la seule intensitivité intempestive de son **pouvoir d'être.**

« Pour agir il faut des mobiles et les plus profonds tirent leur origine de la protohistoire ; peu importe si nos options les plus universelles ont leur source première dans notre singularité : après tout, dans le meilleur des régimes, l'homme ne sera jamais qu'un universel singulier. L'important est de savoir si le processus qui s'achève en option passe par toutes les médiations requises, autrement dit, si la singularité initiale ne se retrouve pas, toute crue, au moment du choix sous les oripeaux d'un verbalisme de l'universel » (**L'idiot de la famille,** t. III, p. 386).

Toute la problématique des paragraphes 5, 6, 7, et l'exigence de la synthèse propre au 7ᵉ : l'**universel singulier,** traduction sartrienne de l'**universel concret** hégélien, identique dans l'ambition. Genèse analogue, dans ses diverses couches : la protohistoire valant ici pour l'anthropologie, l'âme naturelle dans son devenir âme effective, libre structure du vitalo-corporel, œuvre d'art de l'âme dans son devenir liberté, sa genèse par dissidence-élévation vers le mieux d'elle-même : la liberté ou l'universalité... pour autant, précisément, que se soit accompli le « passage », et que l'universel, apparemment requis, ne soit pas le masque de lui-même, « la singularité initiale toute crue » revêtant « les oripeaux d'un verbalisme de l'universel », la mascarade de l'universel. Ce qui veut dire à la fois la nécessité de la requête en même temps que la possibilité de sa non-satisfaction, en l'occurrence sa caricature. Très orthodoxement hégélien, si ce n'est que par là Sartre apporte l'intelligibilité supplémentaire d'un blocage possible...

Non plus donc le principe de l'avènement de la liberté. Pour Hegel en tout cas celui-ci est établi, à preuve ses **Principes de la philosophie du droit,** ils sont là pour nous l'attester, et l'histoire du monde : du christianisme, instaurateur principiel de la liberté, à la Révolution française, terme culminant, en passant par le Moyen Age, le protestantisme, le siècle des lumières, toutes modalités respectives de compréhension de soi de la liberté, chacune une étape de son devenir, dans la limitation qui lui est propre, jusque dans sa modalité perverse à travers la Révolution française : affirmation fanatique d'elle-même, aménagée par Napoléon et enfin en voie de réalisation intégrale complète et sans reste, ou à reste **déterminé,** de l'Etat monarchique. Nous en sommes ici bien plutôt à l'éventualité d'un raté, donc à l'intelligibilité d'une non-nécessité derrière son apparence d'affirmation.

Il ne s'agit pas là du propos exprès de Sartre, mais précisément pour cette raison le plus à propos pour soutenir notre interrogation. Comme pour Hegel, mais cette fois en une dénonciation circonstanciée, il va de soi pour Sartre que l'Histoire peut avoir des « ratés », des ralentissements et même des régressions perverses. C'est donc dans un usage polémique qu'il y recourt ou à tout le moins y fait allusion : emporté dans le procès par lequel il disqualifie les ambitions fallacieuses d'aucuns de se présenter comme porte-parole de l'Histoire, ou **d'être** la connivence **exprimée** de l'universel, donc son expression adéquate. Aune unique en ces temps post-révolutionnaires du XIXᵉ siècle, où ne cesse de se mesurer le degré d'accomplissement de la liberté, en ces temps où la mesure est plus qu'à son comble, et, comme au nôtre, où le mot liberté est le mot d'ordre exclusif de tout agissement public.

En l'occurrence Leconte de Lisle. Le chef du mouvement poétique du Parnasse. Un homme représentatif, à ce titre, et significatif dans sa trajectoire biographique. Et pourtant restant **en deçà** de ses options affichées en faveur de la liberté et de la révolution de 1848, **n'y demeurant fidèle** qu'au niveau de sa particularité, c'est-à-dire de ce qui dans sa détermination particulière **l'inclinait** à revêtir ces « oripeaux », et par la suite à en radicaliser encore l'universalité dans la conversion « contre-révolutionnaire » qu'il opère de façon immanente aux événements : autres oripeaux, en affinité encore plus aiguë avec sa particularité, toujours la même, et manifestant toujours le même semblant : la même universalité historique changeant pour rester identique

mencement ce n'est qu'un « vieil imbécile ». Peut-être, mais nous avons admis que Flaubert se réfère aux scènes où le Roi a complètement perdu la raison. Quant à la folie d'Edgar, Sartre l'accuse d'être seulement simulée. (Il admet que pour Flaubert, Edgar est vraiment fou, mais ce point est discutable.) Et il y a « le Bouffon ». Sartre en parle comme d'un « fou professionnel, image d'une certaine Raison sceptique ». Ceci est exact, aussi loin qu'il aille. Les commentaires cyniques sur la société, énoncés par le fou shakespearien, donnent plus de sens à l'universelle tragédie dans le Roi Lear **que dans les autres pièces. Toutefois, ce serait une erreur d'admettre que le bouffon est un être entièrement rationnel dont la « folie enfantine » est simplement un acte. C'est une personne déséquilibrée qui a des difficultés à se faire une place dans le monde qui l'entoure ; finalement, dans** Le Roi Lear, **il est plus proche du « génie raté » que de nos comédiens contemporains. Ainsi Flaubert fait-il allusion, à juste titre, à trois sortes de folie. Celle de Lear est authentique, c'est un recours désespéré après qu'il eût amèrement pris conscience de la cruauté de deux de ses filles et de son injustice envers la troisième, la seule loyale. Celle d'Edgar n'est qu'une apparence pour se protéger. Apparemment, le Bouffon reste plus proche du monde réel : lui aussi s'engage dans le dialogue de la folie mais, tout en exploitant son apparente proximité de la réalité, il en fait une source d'humour. Ainsi quand Lear croit voir Goneril, le Bouffon s'exclame : « J'implore votre merci, je vous prenais pour un tabouret ».**

Sartre proteste que Flaubert a oublié la signification et le sens réel de ces scènes. Et ceci parce qu'il dit des « trois folies » qu'elles « hurlent à la fois », et qu'il avait remarqué que, dans la scène précédente, « tout le monde, à bout de misère et dans un paroxysme complet de l'être perd la tête et déraisonne ». Selon Sartre, Flaubert n'aurait perçu qu'une dramatique cacophonie de paroles dénuées de sens. Ceci est à rapprocher de ce qu'il dit auparavant dans le livre, à savoir que Flaubert, n'a jamais saisi le langage comme véritablement réciproque et capable d'une communication entière et directe. J'admets que Flaubert ne manifeste aucun intérêt pour ce que Sartre et les autres ont dit être l'intention fondamentale de Shakespeare, ni pour le climat dans lequel se déroule la scène IV. Mais je n'admets pas qu'il n'ait trouvé rien d'autre

que des déchaînements chaotiques. Admettons qu'il n'ait pas dit exactement pourquoi il était si accablé par l'Acte III : nous n'en pouvons pas moins faire une suggestion raisonnable : ce n'est pas tant la qualité émotionnelle ou la réaction de violence humaine naturelle qui l'ont impressionné que la structure dramatique formelle. Dans cette fugue à trois voix — l'obsession de Lear pour ses trois filles, le cynisme amer et les phrases insensées du Bouffon, la discussion décousue d'Edgar sur les démons, sa perversité et celle des autres — chacun semble agir de façon indépendante. Toutefois les variations ont le même thème : le diable, l'injustice, et la souffrance de l'existence humaine. Naturellement Flaubert admire cette scène. Par un procédé tout différent il a fait la même chose dans la scène des « Comices » de Madame Bovary. Les paroles séductrices de Rodolphe pour Emma et le flot de paroles du politicien suivent leur cours séparément, mais l'auteur les a entremêlées de telle façon qu'elles révèlent tout d'abord leur contraste superficiel, puis leur profonde similitude.

A quel point l'interprétation par Sartre de ces scènes est-elle satisfaisante ? Il a naturellement raison quand il insiste sur le fait que la présence du Bouffon et d'Edgar est nécessaire pour l'évolution psychologique de Lear. Pour lui, la scène IV est l'apogée et la révélation a lieu quand le Roi regarde Edgar presque nu et commence à enlever ses propres vêtements en s'exclamant : « L'homme au naturel n'est qu'un pauvre animal, nu et fourchu comme toi. » Cette perspicacité aboutit, chez Lear, à reconnaître l'infortune de ceux dont l'état physique est finalement pire que le sien, et à se sentir responsable d'eux. Personne ne contesterait cette interprétation, mais elle est incomplète. Si c'est ce que Shakespeare voulait faire en utilisant le Bouffon et Edgar, il aurait du arrêter ici la fugue de la folie, et non la continuer jusqu'à cette scène VI que Sartre oublie de mentionner.

Edgar et le Bouffon servent aussi à amener Lear au sommet de sa folie. C'est un peu comme s'ils lui offraient la dernière tentation — ou la fuite. Pour les élizabéthains, la démence conservait quelque chose de l'ancienne notion de possession démoniaque, ou était parfois tout simplement perçue comme une maladie physique. La description que fait Shakespeare du Roi Lear est étonnante. Elle ne s'apparente pas plus à la vision spécifique

à elle-même à travers les drames des journées de Juin, lui-même s'y rendant pour de toujours aussi mauvaises raisons, changeant donc également pour rester le même, c'est-à-dire produire la même inadéquation entre sa particularité et l'universalité. Là est la thèse.

Sartre vient de poser le problème : d'emblée au niveau des effets de la conversion de Leconte de Lisle, annoncée dès juin 1848, au Second Empire (1851-1870) : comment se fait-il que ce poète qui a tout pour plaire au public du Second Empire, tout pour séduire ses lecteurs, restera relativement délaissé par son époque, et ne trouvera sa véritable reconnaissance qu'à partir de 1875 ?

Il a tout pour plaire. En ces temps troublés d'une défaite populaire. D'abord il a participé aux « événements » jusqu'aux barricades y compris, courant de l'une à l'autre pour livrer la formule du fulmicon propre à fabriquer des explosifs. Jusqu'au coude, dans cette répétition en extension du mouvement de libération de la Révolution française : le suffrage universel et la chute ultime de la royauté... Jusqu'au coude également dans l'épreuve subie de la défaite du mouvement révolutionnaire trois mois plus tard, et trois ans plus tard la mise de la France aux bottes d'un empereur de pacotille. Au point, comme on l'a dit ci-dessus, de bouleverser son idéologie et passer **d'un optimisme** apparent au **pessimisme** profond d'une poésie négatrice de l'Histoire et de l'Homme : nouvelle exigence de l'Histoire, la forme paradoxale d'universalité de celle-ci, l'universalité de la négation de tout, l'universalité du repli, le repli comme sanctuaire d'un monde défait : riposte défensive d'une histoire dévoyée attestant l'irrépressible d'elle-même dans l'assomption paradoxale du dévoiement comme réflexe de liberté jusque dans les chaines, un néo-stoïcisme bientôt, liberté envers et contre tout, l'Histoire toujours. On le verra, Sartre la déclarera folle. Encore faut-il être le fou de cette folie. Défaut essentiel à Leconte de Lisle, il n'en est que l'histrion.

« Voilà donc un homme de 48 : c'est la Révolution de Février qui l'a fait. Il parle aux hommes de février et de juin, à leurs frères cadets, à leurs fils : engendrée par un échec, sa poésie nihiliste en est la description ; aucune autre ne pouvait mieux convenir aux Républicains dupés, encore stupéfaits, ces idéalistes, de se retrouver massacreurs du peuple et, tout à coup, tyrannisés par une dictature militaire qu'ils ont plébiscitée. C'est l'écrivain qu'il faut pour exprimer ce temps où, comme dit Marx : « Le suffrage universel n'apparut que pour se supprimer. » D'où vient pourtant qu'il ne convainc pas ? » (**Ibid.**, p. 381.)

Pour attester cette présomption de séduction de l'œuvre de Leconte de Lisle sur le public du Second Empire, Sartre a préalablement instruit le procès de l'adhésion apparente de Leconte aux journées révolutionnaires du début de 1848, et ainsi tracé la trajectoire possible de sa convergence avec l'attente exprimée, en gestation à tout le moins, de ceux qui se trouvaient menacés d'en être les victimes, traumatisme de la bourgeoisie éclairée, instigatrice de la révolution et débordée populairement dans ses aspirations limitées : le cens électoral abaissé à la portée des capables, devenu suffrage universel, droit au travail, révolution sociale, la Sociale.

Dès le départ son adhésion au socialisme est suspecte : il se dit fouriériste, mais en fait de fouriérisme c'est plutôt à un double platonisme qu'il recourt pour interpréter la doctrine et les faits. Fourier, c'est l'affirmation du corps et la négation de ce qui les nie : il n'y a pas en nous trop de corps mais au contraire trop de limitation : « L'audace admirable, c'est de nous apprendre que nous souffrons d'un **manque** et non d'un **excès** » (**L'idiot de la famille**, p. 349). Leconte de Lisle recourt aux passions pour expurger le corps de lui-même et l'élever à la divinité, mouvement inverse derrière le même terme de passion :
« Sur la hauteur sainte où brûle votre feu (de passions)
Vous consumez un homme et vous en faites un dieu. »

L'Humanité sera cette **catharsis** de sa facticité par elle-même : la passion se brûlant elle-même vers le ciel. Mais également un second platonisme. Non plus celui de l'ascèse, mais celui de l'Avènement. L'Idée, comme pour Hegel, doit porter en elle son propre accomplissement, et c'est dans l'avenir utopique de la réconciliation de l'Idée avec sa réalité empirique que s'accomplira l'Humanité. Idéalisme plus que socialisme : progrès et évolution plus que révolution. Tout cela augure mal son entrée effective dans l'histoire et anticipe plutôt sa conversion de juin 1848 : le grand bain initiatique de sa rupture avec le peuple. « Ce socialiste brûle les étapes... obscurément, cet esprit confus assimile... la Beauté, comme saisie de l'Idée, et la Mort, comme meurtre et renonciation au corps. Contradiction radicale, une fois de plus, avec le message de Fourier : « Vos frates estis ! Vous êtes tous frères ! » Peut-être Charles n'appréciait-il, de son prétendu maître, que l'orgueilleux messianisme. » (**Ibid.**, p. 353.)

Il n'empêche, il sera sur les barricades, jusqu'en juin, y compris. Mais déjà en avril une lettre accablante le démasque. Il y est dit : **... Que l'humanité est une sale et dégoûtante engeance ! Que le peuple est stupide. C'est une éternelle race d'esclaves qui ne peut vivre sans bât et sans joug.** (**Ibid.**, p. 354.) C'est qu'il a déjà compris sa contradiction d'avec le peuple. L'agitation constante de celui-ci, insatisfait de la seule conquête formelle et démocratique du pouvoir, lui semble injustifiable. Charles Leconte de Lisle venait de La Réunion, l'esclavagisme y régnait encore. En consé-

quence l'affirmation universelle de la liberté lui semblait la revanche de son impuissance de jeunesse : être le fils d'un père éclairé et pourtant esclavagiste. C'est une vieille rancune, s'alimentant en tout fils aux contradictions rencontrées dans le chef du père. Et le voici découvrant en France des esclaves ayant conquis leur liberté et ne s'en contentant pas. Pire, préparant par leurs turbulences irresponsables le retour de la Réaction : la perte des conquêtes toutes récentes. Sartre est catégorique : « Ainsi, quand il se mêle à leur lutte, en juin, il les hait déjà. » (**Ibid.**, p. 356.) Ce qui veut dire que s'il se met du côté du peuple c'est pour de mauvaises raisons : un réflexe de fidélité, un engagement pris. C'est une réaction typiquement aristocratique, noblesse oblige, il l'était à demi, il en rajoutera donc dans la « dignité ». Ce qui reste en soi honorable, sauf si l'on s'aperçoit que cette dignité sacrificielle — se jeter dans une entreprise impossible pour en sauver l'idéalité — constitue plus fondamentalement la « lustration » symboliquement initiatrice d'une rupture : vœu prononcé d'une entrée en religion nihiliste, l'Autre que le monde vaut mieux que le monde, l'Autre que l'homme vaut mieux que l'homme, il sera le hérault de cette Altérité, on le verra bientôt : du Néant. « En se rangeant aux côtés des massacrés, il se fait défenseur des sous-hommes et, par là, devient sous-homme lui-même. Mais cette déchéance est une passion qui doit lui permettre de briser tout lien avec la « contingence » en lui-même et dans ce « conte idiot » qu'on appelle l'histoire. Il se fait trop humain, en meurt et ressuscite dans l'inhumanité... Son double échec — sentimental et politique — semble un rite de passage qui termine la jeunesse et préfigure l'âge d'homme. » (**Ibid.**, p. 358.)

Il s'est donc trompé, mais l'**illusion** était irrépressible d'agir pour un mieux universel. C'était sans compter avec la vilenie humaine qui fait des hommes « des esclaves baisant leurs chaînes ». L'action politique serait-elle parfaite, « elle serait désavouée par ceux qui en font l'objet » (**ibid.**, p. 360). Au demeurant il n'y a pas d'action parfaite car la perfection est idéale et l'idéal ne s'atteint pas à travers l'action, c'est proprement un **irréalisable,** accessible à la seule contemplation, l'intelligence ne se commettant pas avec la passion de l'action, peine perdue et erronée. Mais, et c'est là l'ultime illusion dessillée, donnant le Passage ou le Saut : il fallait en passer par cette épreuve illusionnante pour en revenir, donc pour y tremper l'irréversibilité de la conversion, attester l'Idéal comme l'Ailleurs. « Par là il montrait sans le savoir la hauteur de ses vues et sa fidélité à l'idéal, mal compris encore, qui le dévorait déjà : il va de soi qu'il devait être trahi par tout le monde, par les politiciens grossiers qui se disaient démocrates et par la plèbe qui refusait le salut. Ce Christ a, plus heureux que son prédécesseur, bénéficié d'innombrables Judas. Mais, par toutes ces raisons, l'échec est devenu bénéfique : le prophète trahi découvre l'homme et le monde sous ce jour impitoyable. Il devait commencer par l'action : c'est l'ordre, on va de l'illusion à la vérité... à l'instant désabusé... il comprend qu'il devait rater son entreprise politique parce qu'il méconnaissait la précellence de sa nature d'Artiste qui est orgueilleuse négation de toute **praxis.** Du coup l'échec continué prend l'aspect d'une **conversion** : pris en positivité, ce manque à gagner devient l'Art. L'Artiste, en effet, contemple l'Idée et la supériorité de son être vient de ce qu'il a reconnu l'universelle incapacité d'agir. » (**Ibid.**, p. 361.)

Leconte de Lisle en a terminé avec ses années d'apprentissage. Elles l'ont mis en possession d'un pessimisme qui devrait être adéquat à celui de l'Epoque, celui de son public potentiel. Il semble n'avoir cessé de s'y convertir, selon son itinéraire propre. Et pourtant c'est à partir de 1875 qu'il sera reconnu, au cours de la III[e] République, lorsque la France assure son plein essor industriel et abandonne la dramaturgie politique du Second Empire pour se rendre adéquate à la révolution technique ayant assuré la mutation du Siècle. Comme si le pessimisme du poète n'était que le complément rhétorique d'un optimisme triomphaliste des barons d'industries. Pessimisme de façade, toujours bon à avoir dans ses tiroirs en cas de « clash » social ou économique. Toute la discordance est là. L'Epoque, elle, réclame une plus profonde affinité dans le pessimisme : une culpabilité exorcisée ou plutôt généralisée. C'est qu'il y a eu crime : génocide social en juin 1848. Des milliers de morts et de déportations. « Le patronat... a, derrière lui, un acte irréversible : il a tué ; cette férocité, il en perdrait au plus vite la mémoire, si elle n'était devenue **chez les autres** un inoubliable souvenir et si, par là même, elle ne le constituait comme **autre** qu'il ne se sent et ne se veut sentir. » (**Ibid.**, p. 244.) **Autre** qu'il ne se sent puisqu'il ne peut ni ne veut se sentir criminel, et pourtant **l'est** de ce que le lui signifie le prolétariat défait, de ce que ce dernier soit le suppôt objectif pour le bourgeois de son crime, donc la haine retournée l'obligeant incessamment de se vivre sur ses gardes ou sur le qui-vive, donc armé, face à l'adversaire obscur et dispersé qu'il a constitué en l'écrasant. « La fausse conscience qu'il prend de lui-même, il faut qu'elle s'évanouisse ou qu'elle se transforme et qu'il puisse y intégrer cette boucherie. Sa justification idéologique ne pourra jamais se construire s'il n'assume et n'intériorise cette image qu'il a donnée de lui et que les autres lui reflètent, pour la dissoudre en lui et la dépasser en la conservant vers une légitimation nouvelle. Mais l'intériorisation de la haine que les autres lui ont vouée ne peut se développer en lui, pour commencer, que sous la forme d'une double haine : celle qu'il se voue à soi-même en tant que subjectivation de la haine objective (le nécessaire devenir sur-ses-gardes du tueur, le tueur en lui, obligé d'incessamment en revêtir la fonction défensive-offensive), celle qu'il retourne, à partir de là, contre ceux qui le haïssent ou **contre-haine.** » (**Ibid.**, p. 244.) Tout le programme est tracé : inexpiabilité du crime, sans absolution possible, il est irrécusable et l'oublier est impossible, il ne sera « légitime » qu'à se dissoudre en un bain généralisé de sang, entendons un génocide cosmique, une théorie générale du Mal comme Mal géné-

qu'en avaient les élizabéthains qu'au modèle freudien d'aujourd'hui. En réalité, les étapes et le développement de la folie de Lear, en ce qui concerne ses deux aspects de base, sont entièrement compatibles avec la vision qu'ont de la psychose les psychologues existentialistes, et tout spécialement Sartre lui-même et R.D. Laing. La folie est, à un certain degré, choisie et préméditée. Tout d'abord, dans les scènes qui précèdent sa rencontre avec Edgar, Lear parle de la folie comme d'un danger, d'une possibilité qu'il ne peut pas permettre. « O, c'est sur cette pente qu'est la folie ». Il se démène pour que ses émotions ne l'emportent pas et ne le rendent pas fou. « O Bouffon, je deviens fou » dit-il prophétiquement au moment même où il décide de supporter n'importe quelle souffrance plutôt que de pleurer. Juste avant d'entrer dans la hutte, il observe : « Je perds l'esprit ». Lear décide, sous nos yeux, de franchir le pas vers la folie. Et c'est justement Edgar qui précipite cette décision. Après avoir critiqué Flaubert qui disait réelle la folie d'Edgar, Sartre écarte ce point en disant que finalement Lear pensait qu'Edgar était fou. S'il l'a cru ce fut juste un moment. Sa première question est : « tu as donc tout donné à tes deux filles, que tu en es venu là ? » Certainement ceci s'adresse plus aux paroles insensées d'Edgar qu'à sa nudité. Ce qui doit être arrive : Lear entre rapidement dans le monde d'Edgar. Pendant un temps Lear le prend pour un philosophe, puis pour un savant justicier. Les présences d'Edgar et du Bouffon provoquent une ambiance de folie qui facilite et accélère la rupture de Lear avec le monde réel. Cette rupture est entretenue par toute une série de discours où le langage insensé est normal. La fantaisie de Lear d'être à la Cour, les mots qu'il emploie pour s'adresser à des personnages imaginaires ne sont pas plus appropriés à la situation que les ordres d'Edgar aux démons. Et ceci m'amène au second point.

La chute de Lear dans la folie est plus qu'une retraite par rapport au monde réel, c'est aussi une façon de faire quelque chose pour ses problèmes. Ainsi que Sartre et Laing l'ont souligné, une névrose ou une psychose sont fort possibles ; ce sont les meilleurs moyens pour permettre à une personne de faire face à une situation impossible. Par son imagination sans freins, Lear peut accomplir ce qu'il ne peut faire réellement : il peut faire passer ses filles en jugement et plaider sa cause. La scène VI est

donc nécessaire au développement complet du drame des trois « folies ». Flaubert fait une autre observation sur le Roi Lear, que Sartre critique aussi sévèrement :

« Un jeune seigneur, que l'on a vu riche et beau au commencement dit ceci : « Ah, j'ai connu les femmes, etc. J'ai été ruiné par elles. Méfiez-vous du bruit léger de leur robe et du craquement de leurs souliers de satins, etc. »

Je pourrais rejeter, pour chicaner, l'objection de Sartre selon laquelle, lorsque nous voyons Edgar pour la première fois, nous ne le percevons pas comme étant spécialement « riche et beau » mais bien plus comme « un jeune homme sympathique et menacé qui, en toute innocence, court à sa perte ». Ce qui est certain, c'est que nous entendons d'abord parler de lui par son père et son frère qui soulignent sa supériorité et le présentent comme un héritier légitime. Sartre a entièrement raison lorsqu'il soutient que la description d'Edgar par Flaubert est inexacte. En effet, Edgar n'a pas été ruiné par les femmes et il ne dit rien de pareil. Simplement la fin de son exclamation (Méfiez-vous, etc.) marque la fin d'une citation. Si Flaubert n'a retenu que cela du texte, c'est que certainement, comme Sartre le fait remarquer, cela satisfait sa propre misogynie.

Quant à l'interprétation que Sartre fait à son tour des paroles d'Edgar remémorant sa vie passée, elle peut aussi porter à réflexion. Le passage est le suivant :

« Un cavalier servant, fier de cœur et d'esprit ! Je frisais mes cheveux, portais des gants à mon chapeau, servais l'ardente convoitise de ma maîtresse, et commettais l'acte de ténèbres avec elle : je proférais autant de serments que je disais de paroles, et les brisais à la face auguste du ciel ; je m'endormais sur des projets de luxure et m'éveillais pour les accomplir. J'aimais le vin profondément, les dés chèrement ; et pour la passion des femmes je dépassais le Turc. Cœur perfide, oreille avide, main sanglante ; pourceau pour la paresse, renard pour le larcin, loup pour la voracité, chien pour la rage, lion pour ma proie !... Que le craquement d'un soulier, le bruissement de la soie, ne livrent pas à la femme ton pauvre cœur. Garde ton pied des bordels, ta main des gorgerettes, ta plume de l'usurier, et défie ensuite le noir démon... »

(Acte III, scène IV.)

Watkins et Lemmon ont commenté la façon dont cette imagination exhubérante conduit le dramaturge à penser que l'histoire d'Edgar, quand bien même fausse, donne le sentiment véridique de son passé, tel qu'il est

ralisé. Jusque-là les crimes de la bourgeoisie étaient accidentels, du moins apparemment, cette fois-ci, produits de l'intérieur même du mouvement démocratique, comme la sauvegarde par la bourgeoisie de son identité, à savoir comme la sauvegarde de la propriété privée, ils sont constitutifs de son essence : son être de massacreur. « Il y avait eu, depuis 1794, bien des massacres. Mais, à chaque fois, la bourgeoisie avait pu se les dissimuler, conserver sa façade de classe universelle. Pendant la Révolution, on invoquait les nécessités de la guerre — qui fait de toute opposition interne une trahison. En 1830 la fraternité des bourgeois et du peuple avait fait verser de douces larmes à Joseph Prudhomme. Les Canuts inquiétèrent mais seulement la très petite couche des grands industriels et des penseurs à leur gage. Les assassinats de la rue Transnonain apparurent à l'époque comme une sévère leçon donnée à une poignée de coquins par les honnêtes gens. En juin 1848, les voiles se déchirèrent : la bourgeoisie s'atteignit par un crime dans sa réalité de classe : elle perdit son universalité pour se définir, dans une société divisée, par des rapports de force avec les autres classes. » (**Ibid.**, p. 401.) L'universalité est morte, vive l'Universalité, tout est changé mais le changement ne cesse de se reconduire au tout, c'est-à-dire à l'universalité. « Ainsi en est-il de l'homme historique : il est... l'expression totalisante et totalisée de structures définies, en une société définie par son mode de production et par les institutions qui en résultent et, simultanément, un événement irréversible qui porte en lui la marque de tous les événements antérieurs... Le propre de la raison dialectique est... de comprendre l'homme-événement en tant qu'il subit l'histoire et que, du même mouvement, il la fait. » (**Ibid.**, p. 342.) Fin du règne de l'universalité de l'Homme, avènement du règne du Non-Homme, de la négation de l'homme par une instance supérieure justifiant cette négation, entendons, dans sa modalité **idéale**, son sacrifice, c'est-à-dire, comme toujours quand il y a sacrifice au profit d'une dimension sacrée, l'Idéal précisément, d'autant plus tel qu'il est le dépassement de l'homme par l'homme dans l'hypostase de lui-même, en une interpellation instantanément réitérée à son endroit, d'en être l'exécutant par excellence : exclusif.

Notre homme, notamment, en l'état où l'a conduit sa courte biographie : attester l'Idéal comme l'Irréalisable ou l'Ailleurs, lieu d'où **survoler** l'humanité et pouvoir la mépriser. Grand genre propre aux écrivains du XIX[e] siècle, en tout cas ceux de la moitié du siècle, héritiers d'un double patrimoine culturel : celui du XVIII[e] siècle avec son classicisme analytique et une pratique « engagée » de l'**autonomie** littéraire, celui du début du XIX[e], celui des « frères ainés », les romantiques, avec son exigence synthétique et une inspiration « hiérarchique » ou « théologique » de l'**autonomie** littéraire. Dans les deux cas : voir le monde **en position de survol**, mais dans le premier, selon un point de vue de Sirius dénonciateur par **dissolution analytique** et relativisation généralisée de ce qui au XVIII[e] restait encore comme strates d'irrationalité et de privilèges aristocratiques, dans le second au contraire, selon le point de vue du Roi et de Dieu **qui hiérarchise** la totalité du monde ou le monde comme totalité et ainsi **l'unifie** sous l'astringence d'un regard unique. **L'autonomie comme lutte** dans un cas, la conquête bourgeoise d'une raison analytique ; **l'autonomie comme aristocratie de la plume**, négation de l'utilitarisme bourgeois, dans l'autre. Double exigence de survol à effets contradictoires, **tout dire** en héritage des lumières, **dire le tout** en héritage des romantiques : **l'éparpillement** dans un cas, la décomposition par analyse de toute totalité ; **l'unité hiérarchisée** dans l'autre, par saisie synthétique de tous les ensembles s'ensemblant de proche en proche. La contradiction explosive et paralysante ou bien l'invention impossible de l'au-delà de cette contradiction : l'invention **de l'impossible** : destin des écrivains du XIX[e] pour Sartre, Art-Névrose ou Art-Absolu. Ils produiront donc simultanément les deux attitudes de survol, assisteront à leur entrechoquement et feront de leur altercation à effet destructeur le sens de l'Œuvre : la Négation absolue ou le Dieu absent **pour une totalisation nulle,** l'imaginaire de la destruction érigé en phantasme évanescent. « Tant qu'ils lisaient les pamphlets précis, les libelles détaillés du XVIII[e] siècle, les jeunes bourgeois s'amusaient de la négativité analytique, ils n'allaient pas plus loin que l'auteur lui-même et contestaient avec lui l'état de fait qu'il dénonçait. Mais dès que l'unité synthétique du monde créé devint le sujet impératif de la littérature à faire (par la médiation des romantiques), ils tentèrent de totaliser leur savoir et l'unification, portant sur les résultats de l'analyse, leur fit redécouvrir le mécanisme, seule théorie analytique de l'Univers ; en raison même de leur effort, ils se virent perdus, étrangers à eux-mêmes, atomisés, absurde grouillement de molécules au milieu d'une agitation infinie et dépourvue de sens. Ainsi l'impératif romantique, en les hantant, provoquait chez eux d'abstraites tentatives optimistes pour unifier le monde par un regard royal et celles-ci, en se désagrégeant aussitôt, les laissaient en présence d'un froid néant qui tirait d'elles son unité et qui s'affirmait comme l'éternité sans fin du désordre. En même temps, c'était déchoir : le futur auteur, un instant gentilhomme et croyant retombait dans la canaille mécréante, dans la bourgeoisie ; il éprouve, par cette amère dégringolade, l'impossibilité de réaliser son phantasme et de **se faire** aristocrate par son activité littéraire : pour y parvenir, il faudrait avoir dès l'origine, d'autres principes, d'autres croyances, une autre histoire, bref être **né**. Va-t-il abandonner ? Non : ce serait renoncer à écrire. Il reste coincé entre des principes contradictoires. » (**Ibid.**, p. 119.) Et c'est à les assumer dans leurs effets contradictoires que s'esquissera non pas tellement leur « **dépassement** » (négation-conservation-transformation-sublimation) mais **l'instance même de leur explosion,** l'explosion hypostasiée, la Négation Absolue se posant pour soi comme le sens même de la littérature, l'acte fou, la solution irrationnelle. « l'aristocratie du Bon Dieu », comme dira Flaubert, l'attestation de l'imaginaire pur, l'irréalité et l'être qui peut s'en produire du pur entrechoquement de la contradiction **soutenue** conduisant à son impossibilité : « l'Art se prenant pour fin **contre** la réalité ». Survol survolté. « Tourniquet pour donner un contenu instable et circulaire à l'autonomie littéraire :

car celle-ci s'établit sur l'analyse, dont la fonction est de réduire tout ensemble à ses éléments, et sur la synthèse aristocratique qui fonde les unités totalitaires sur l'unité du **Fiat** créateur. Ainsi le projet qui s'impose au futur écrivain c'est de poser sans cesse dans son œuvre la Création comme production d'un tout harmonieux pour la faire ronger sans cesse par le ver de l'analyse qui doit se donner pour tâche de la réduire à la dispersion mécaniste. Mais ce terme de la dissection n'est pas le thème ultime de l'œuvre bien qu'on ne puisse analyser plus avant : de fait... la totalité, à peine atomisée, ressuscite pour être de nouveau soumise aux diastases analytiques. Ainsi d'une certaine manière, la double autonomie contradictoire exige du jeune bourgeois qui veut écrire, le dévoilement **littéraire** du Néant de l'Etre et de l'Etre du Néant... Derrière ce mouvement perpétuel, cependant un troisième terme se dissimule : car la totalité, instrument optimiste mais mortel de l'aristocratie, se réalise sur l'abolition littéraire du bourgeois », entendons sur ce qui se soutient de refus et de négation de la bourgeoisie par ses fils, aristocrates du Bon Dieu, se servant donc de ce refus pour s'identifier au souvenir encore vivace du mouvement de totalisation négatrice de l'aristocratie envers la bourgeoisie en retour de la négation opérée par la bourgeoisie de la Noblesse : « Ainsi la totalisation par le maître, pendant que la négativité servile la ronge, détruit l'esclave et son travail par une Négation figée, totale, irréductible. Il n'y aura plus d'œuvres littéraires après 1850, ou bien elles auront pour squelette ce triple antagonisme... on peut dire que cet antagonisme **n'offre pas de sens** : l'esclave nie le maître qui l'abolit, voilà tout ou, si l'on préfère, la création se réduit au mécanisme qui se réduit au vide absolu d'où renaît la Création... Un sens **doit** advenir, pourtant, à ces antagonismes et l'auteur futur est sommé de leur en donner un par son œuvre. » (**Ibid.**, p. 134.)

Haut vertige dialectique s'engendrant de la possibilisation de l'impossibilité, Sartre le traquera comme **sublimation** du triple échec **requis** de l'artiste, de l'homme et de l'œuvre :

— **de l'artiste** dans sa rupture avec son public, échouant à effectivement la soutenir, contraint dès lors de la jouer en adoptant successivement une « attitude esthétique » de rupture, la figure d' « indifférence sublime de l'artiste », enfin face aux comportements humains trop humains encore de ces deux attitudes contredisant leur « belle indifférence », « la première structure objective de la névrose apparaît au-delà de ces antinomies comme une solution par l'irrationnel » (**ibid.**, p. 158) : « Ce stratagème baptisé **faire comme si...** leur déréalisation, ils y croient mais elle est jouée. Il vaudrait mieux dire que l'un des caractères principaux de cette hystérie objective, c'est qu'elle va imiter en y **croyant** l'attitude du schizophrène envers le monde » (**ibid.**, p. 159) ;

— **de l'homme** dans le fondement existentiel qu'il devrait apporter à cette schizophrénie vécue ou crue, la fêlure de son être, garantie d'authenticité de sa **croyance** artiste ; échec donc à son échec existentiel, à son intention d'échec ou sa « conduite d'échec », dans la mesure précisément où c'est une « conduite » d'échec, calculée jusqu'à la limite, non comprise, de la catastrophe, soutenue en une vigilance « exemplaire », précise Sartre : à la fois éviter de réussir, laisser filer l'échec, la dépersonnalisation, l'estrangement, et se ressaisir toujours au plus proche de l'abîme : « Car enfin, pour être mort au monde et le contempler de l'au-delà, il n'en faut pas moins vivre... On pourra **donc...** se donner par des conduites appropriées le sentiment intime d'une désadaptation constante (je ne sais ni qui je suis, ni pourquoi je suis dans ce bureau, ni ce que j'y fais...) c'est-à-dire de l'échec comme détermination négative et constitutionnelle sans risquer, même de fort loin, la catastrophe, faillite ou perte d'emploi, bref aux moindres frais : on ne manquera vraiment et de manière éclatante que ce qui n'engage rien d'essentiel — par exemple les relations avec les égaux ou les travaux mineurs » (**ibid.**, p. 176) ;

— échec **de l'œuvre** enfin à refuser tout lecteur, fût-il Dieu lui-même, ultime interlocuteur induit en déchirant de l'œuvre le silence de son absence, car reste qu'il faut bien une Instance de dispensation de l'**inspiration,** du **génie** ou du **goût** : « L'autonomie et la non-communication obligent en effet à ne pas écrire ou à écrire pour Dieu : c'est **pour Dieu** que les fleurs épancheront leurs parfums dans les solitudes profondes... l'œuvre est sacrée parce qu'elle réclame, en connaissance de cause, une Caution qui n'existe pas, parce que c'est une cérémonie religieuse — et même un sacrifice solennel — qui s'adresse à **Personne.** » (**Ibid.**, p. 180.) **Personne** comme sublimation négative, à ne pouvoir ne pas fonder quelque part **l'inspiration,** l'ancien Dieu parlant à l'oreille du créateur, **le goût,** contrainte sourcilleuse du public, **le génie,** cette part divine de l'homme, **le style,** l'implacable nécessité du travail d'orfèvrerie ne laissant rien au hasard, c'est-à-dire à un Autre quelconque, Dieu ou public, toute construction faite **pour être détruite, auto-détruite,** enfin la dialectique tournante du **travail** d'écriture et de sa **dislocation** simultanée, sauf à se contredire aussi instantanément. **Persone** donc, comme **Instance** cautionnant cette succession d'impossibilités, et l'impossibilité de s'y tenir, le naufrage continûment reconduit. « Situation invivable, à moins d'un grain de folie. Dépassant l'idée d'échec, l'artiste ne pourra se supporter qu'en se faisant l'homme de l'impossibilité ou le Seigneur de l'impossibilité de l'homme. » (**Ibid.**, p. 192.) Ce seront les œuvres méticuleusement allusives de leur naufrage ou de leur dissolution, par celle de leur sens et de leur syntaxe, l'un par l'autre, ne laissant qu'un néant d'être au terme de leur parcours. « Faute de dépasser les impératifs contradictoires, on les fait sans cesse passer l'un dans l'autre et on les

décrit ici. Il n'est pas évident qu'il fasse référence à une vie qui, autrefois, fut la sienne. Sartre, en admettant qu'il n'ait pas pris les mots au sens littéral, me semble aller trop loin lorsqu'il dit qu'Edgar s'apesantit sur des souvenirs heureux tout en condamnant sa vie passée, confondant ainsi nostalgie et auto-accusation. Pas davantage je n'admets que les impératifs qui terminent le passage se réfèrent à la découverte pour Edgar d'une austérité « qui rejoint la morale chrétienne ». En vérité, Sartre ne réussit pas à repérer le caractère spécifique de la « folie » d'Edgar. Edgar joue le rôle du fou « courant », vu de l'extérieur, tel que Shakespeare et ses contemporains le concevaient. Il offre un mélange de folie, d'adages répétés et de préoccupations pour le sexe et les démons. Ce qui n'a rien de surprenant : les terreurs sexuelles et religieuses sont les causes les plus fréquentes à la fois de la répression et des psychoses dans les sociétés chrétiennes. Les paroles incohérentes du dément reflètent ses préoccupations et ses troubles profonds. Il est intéressant d'observer que, dans les scènes suivantes, Lear leur fait occasionnellement des remarques sexuelles identiques à celles d'Edgar.

Sartre nous donne une explication plus complète de cette pièce, et de la fascination qu'elle exerça sur Flaubert, dans l'analyse qu'il fait des raisons profondes qui ont poussé celui-ci à choisir Edgar pour en faire tout particulièrement un commentaire. Il suggère que Flaubert s'est retrouvé en lui, notamment au moment où il assume la « forme la plus vile et la plus pauvre et pique une tête dans la sous-humanité ». Cette interprétation paraît inévitable pour le lecteur de l'*Idiot de la famille*. Sartre a présenté Flaubert comme quelqu'un dont les jeunes années ont été marquées par un sentiment de jalousie vis-à-vis de son frère aîné Achille, et de rejet vis-à-vis de son père qui considérait l'infériorité de son jeune fils comme un fait et une malédiction. En réponse à cela, Flaubert joua le jeu de « Qui perd gagne », et assuma le rôle qu'on lui imposait ; ce qui aboutit à la crise nerveuse de Pont-L'Evêque qui, l'empêchant subitement de mener une vie normale, lui permit de devenir écrivain. Flaubert trouve en Edgar un être victime comme lui de la malédiction paternelle et d'un frère injustement préféré. « Certes le choix d'Edgar est délibéré. Gustave a subi le sien. Mais c'est par cette raison, peut-être, qu'il s'obstine à le croire fou ». C'est

possible bien que la situation d'Edgar, même lorsqu'il fait semblant d'être Tom O'Beldam, suffit à provoquer la pitié et à le faire percevoir comme une victime. Le parallèle entre Flaubert et Edgar aurait pu être plus étroit si Flaubert (comme je le crois possible) s'était rappelé ce à quoi Edgar prétendait. Lui-même, comme Sartre le fait remarquer, aimait jouer le rôle d'un « anormal » faire des imitations réalistes d'un épileptique à moitié fou. Ceci ennuyait beaucoup le Docteur Flaubert et Gustave était apparemment à demi-effrayé à la pensée que l'imaginaire ne devienne, par autosuggestion, réalité.

Pendant la nuit d'orage, Gloucester se trouve à deux reprises en présence du Roi Lear et d'Edgar qu'il ne reconnaît pas. Sartre écrit :

« Le Roi Lear ou les pères punis : Gloucester et le vieux roi se repentiront trop tard et, pour avoir méconnu l'amour d'Edgar et de Cordélia, ils crèveront dans l'horreur tués par leurs Achille. »

Sartre a certainement raison de dire que nous avons ici l'une des causes fondamentales de la fascination qu'eut Flaubert pour le Roi Lear, une explication différée de ce pour quoi la lecture de cet acte l'a « écrasé pendant deux jours ». Dans un renvoi il nous donne une autre explication quant au secret de Flaubert, réponse inavouée à la tragédie : « Je me demande si le fait que la victime d'un père injuste, Cordélia, ... dont il ne parle pas, soit une femme ne le trouble pas dans sa féminité secrète ». Il n'y a évidemment pas de réponse à une telle spéculation. L'identification la plus évidente est celle avec le fils privé par son frère de l'amour paternel et de l'héritage, et non avec la plus jeune des trois sœurs. D'autant plus que Cordélia, dès le début de la pièce apparaît comme la favorite « reconnue » de son père, privilège que Gustave Flaubert n'a jamais connu. Cependant, le double thème des enfants mal compris peut l'avoir mené à y voir bien plus qu'un modèle universel. Quant à sa féminité, Sartre a donné un bon argument au fait que Flaubert, sans être homosexuel, avait un côté féminin très développé, ainsi que certaines de ses amies l'avaient remarqué.

Dans son commentaire Sartre fait remarquer que ce que Flaubert appréciait le plus dans le Roi Lear c'était le pessimisme de Shakespeare ; il pense que Flaubert est à la fois dans le vrai et

transforme en tourniquets, on construit une logique du Néant qui va de la réalisation de l'irréel à l'irréalisation de la réalité, qui fait de l'impossibilité la condition fondamentale de toute entreprise... Du coup, c'est l'échec qui sacre l'Artiste, amant malheureux de l'impossible, c'est l'échec qui, sans cesse recommencé, garantit sa valeur et par conséquent son être, c'est-à-dire la part de non-être méritant que la non-réalisation de l'œuvre et, du coup, de lui-même fait croitre dans l'inerte lacune du Néant. » (**Ibid.**, pp. 198-199.)

Nous en étions au double platonisme de Leconte de Lisle, adepte donc du survol hautain et méprisant des fins de l'espèce, de l'homme et de ses agitations. C'est l'effet du rebond propre à l'immersion dans le **pathos** de l'échec. Matérialisme transcendantal : les faits sociaux traités comme des choses et les hommes comme des fourmis, leur travail sans cesse recommencé, Sisyphe inhumains, qu'il ne faut pas considérer comme heureux,

... le Néant final des êtres et des choses
Est l'unique raison de leur réalité (Ibid., p. 363)

Sans sens, l'existence doit se mesurer à tout instant en fonction de son unique raison : la Mort, acheminement inexorable du cours du temps, à la seule sagesse de paralysie : l'entropie de l'univers à conséquence instantanée : « mourir vivant ou vivre sa mort » (**ibid.**, p. 362), à la seule beauté d'ascétisme mortifère : la mort comme beauté dévastatrice du monde, le monde en apocalypse : effet de vide de ce panthéisme, négatif, tout éclate pour rien, sans même la profusion affirmative du débridé de la Nature. Sartre commente : « Se fondre à la nature n'a rien d'un panthéisme — en tout cas d'un panthéisme positif. C'est lui emprunter non pas sa plénitude — qui n'existe pas — mais son **vide absolu...** L'implacable justice de Midi, dévoreur des ombres, c'est la parfaite équivalence des boqueteaux, des champs déserts qu'il consume, l'anéantissement par la lumière des rapports, des valeurs et finalement (mais symboliquement) de toute vie, c'est la découverte du **Non-Sens** non comme je ne sais quelle opacité ténébreuse de l'être mais comme son éblouissant et sublime éclatement, comme sa gloire. » (**Ibid.**, p. 363.) Le temps surgit entre deux néants : celui dont il vient, celui dans lequel il s'abolit, lui-même néant aussi bien, tout est racheté puisque tout est d'emblée perdu : l'instant valable pour tout temps, pas de crime particulier puisque l'agitation destructrice est généralisée,

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde. (**Ibid.**, p. 364)

Non pas **ce** Siècle, se dévoilant à lui-même à l'occasion des journées de juin, mais le siècle, assassin dans le principe même de sa temporalité, symbole de tout temps ou du temps lui-même comme ensevelissement néantisant de tout être, aussi bien les ineptes tentatives de le tourner en s'y coulant et y traçant des projets, des entreprises, des fins, l'homme lui-même dans son trop-plein d'humanité, ne cessant de s'attendre au lointain et de penser prendre de vitesse la mort du fait de la monnayer incessamment.

« Point de salut : bientôt
... sur un grand tas d'or vautrés en quelque coin
ils mourront bêtement en emplissant leurs poches. » (**Ibid.**, p. 364)

Sartre le catalogue : Artiste de la haine, pour cet haineux : « Notre ignominie est sans remède : la nature même du temps, processus de dégradation s'y oppose ; l'espèce va tomber plus bas encore, il le faut » (**ibid.**, p. 365). Une seule limite à ce processus : l'autonomie de l'art, l'engagement dans un dégagement pour rien : Oui, nous sommes de vaines formes de la Matière, nous élançant forcenément dans un rêve que nous savons n'être pas (Mallarmé), contre tous : « L'homme étant, dans les bas-fonds, reconnu impossible, le poète surgit de cette impossibilité assumée ; il se définit par l'idéal, c'est-à-dire par l'**irréalisable...** il faut aller de l'échec consenti et universalisé à la condition proprement poétique et se faire, en tout poème, le hérault du Néant. » (**Ibid.**, pp. 366-67.)

Ce point de vue de survol à teneur haineuse s'articule systématiquement en une Théorie, une Poétique, une Ethique et enfin une Esthétique ; forcément, tout se tient dans cette entreprise défaitiste apparemment au parfum de son Epoque.

La théorie. — Tente de fonder le caractère illusoire du monde : l'être est non-être et il n'y a d'être que du non-être, il n'y a rien, le rien est, le vide absolu, l'immobile plénitude sans qualité. Certes avec Hegel l'être passe également dans son contraire, le néant. Car ramené à la pure affirmation de soi il vaut pour tout, aussi bien pour rien. Du moins Hegel tient-il compte du **passage**, et par là engendre-t-il, si l'on peut dire, le temps lui-même ou le devenir. « Pour notre mystagogue, la mystification consiste à ne point donner ce passage ininterrompu pour un mouvement mais, au contraire, d'y substituer une immobile ambiguïté, c'est-à-dire le concept métastable — mais **en repos** — de ce que l'on pourrait appeler l'Etre-Néant. » (**Ibid.**, p. 374.) **Toute chose est le rêve d'un rêve.** Le rêve est celui illusoire d'un sens, d'une pratique finalisée, et il n'est tel dans l'illusion qui l'impose comme croyance qu'au regard de ce que cette illusion définit comme le rêve, à savoir le phantasmagorique sans réalité :

l'inertie absolue comme suscitation apparente de l'être, n'apparaissant que pour se dissoudre aussi instantanément : **sous une fausse apparence de présent** (Mallarmé). « Nul n'a le droit de séparer l'esprit de la matière, car rien ne prouve que l'esprit lui-même n'est pas composé d'atomes de matière » (un instituteur dans Tchekhov).

> **Maya ! Maya ! torrent de mobiles chimères...**
> **Les siècles écoulés, les minutes prochaines**
> **S'abiment dans ton ombre en un même moment...**
> **Eclair, rêve sinistre, éternité qui ment,**
> **La vie antique est faite inépuisablement**
> **Du tourbillon sans fin des apparences vaines.**

Sartre sanctionne : « Opéra métaphysique » (**ibid.**, p. 375).

La poétique. — Sera forcément adéquate à cette néantisation subite de l'apparat de l'être et du réel : « L'abolition des choses par la lumière doit, habilement imitée, servir de modèle à ses techniques poétiques d'abolition (**ibid.**, p. 375). Ainsi sa poésie opérera-t-elle une donation de l'être dans sa magnificence pour subrepticement le faire s'évanouir de l'intervention inaperçue d'un mot de néant :

> **Autrefois revêtu de sa grâce première...**

« Pendant que l'éventail des qualités sensibles s'affirmaient... dans leur **réalité**, un mot les avait déjà percluses de néant... Et ce seul adverbe « autrefois » suffit à déréaliser la plénitude illusoire en nous rappelant l'actuel aspect de l'astre-glaçon » (**ibid.**, p. 376). La Lune.

L'éthique. — Le stoïcisme, dédain soutenu, propre à sa position de survol ; adopté **pour** pouvoir survoler ; conséquence rigoureuse de la détermination de l'Etre comme Néant, et de l'Instanciation de ce Néant en dispensation d'illusion. Non pas lutter contre la Maya, déesse des illusions, non pas jeter les dés en exorcisme du hasard, mais hésiter « ancestralement à n'ouvrir pas la main » (Mallarmé) : ne les pas jeter en conviction de l'inanité à en faire rouler un chiffre, ressentiment agressif ou aussi bien fascination soumise : « La mer par l'aïeul... tentant une chance oiseuse », vaine donc, et **pour cela** assumée, car cette vanité ainsi soutenue n'est pas sans se revêtir des pourpres d'apparat des voiles de la Maya, s'investir de l'autorité et de la grandeur de ce à quoi la résignation stoïque se subordonne. « Pour être stoïque, en effet, il faut **croire.** A Dieu, bien sûr, mais sous n'importe quelle forme. Par exemple à l'importance **absolue** du stoïcisme, à sa conformité à la nature des choses. » (**Ibid.**, p. 377.) Mallarmé trop conscient de cette « croyance », optimisme secret et contradictoire du stoïcisme, poussait plus loin la désagrégation du Maître, le faisant s'engloutir du fait même de sa double concertation contradictoire : nier la violence des flots ou se faire nier par elle, triomphalisme actif, pessimisme stoïque, du pareil au même — du fait même donc de la symétrie réciproque et de son effet : la **déconcertation dubitative** du héros de ce qu'il débusque le sens positif et rédempteur des deux attitudes [2], sans plus d'attention dès lors à autre chose qu'à ce balancement faussement asymétrique, à découvert donc dans le monde et en proie sans défense à la tempête dorénavant libre pour s'abattre sur l' « œuvre » en gestation, son hésitation. La beauté morte-née, ressuscitant de cette agonie montrée : l'inattendue constellation qui en éclaire la trajectoire comme le sens du non-sens. Leconte de Lisle s'en tient au stoïcisme, à la deuxième attitude, et n'engendre pas son œuvre de la destruction **subie, inattendue et intempestive**, de son inattention, mais d'une doctrine **concertée** du néant de l'homme, du monde et de l'Etre, en alternative construite à la déesse Maya, elle-même assumée par l'Artiste en prévention stoïque de ses effets et donc en leur guérison du simple fait de les redoubler : destin tourné du fait d'être accéléré et généralisé. « Puisque la Création n'est qu'un rêve de l'être, une succession liée d'images qui nous persuadent mensongèrement que le monde existe et que nous existons, l'œuvre artistique, multiplicité liée d'images, n'a ni plus ni moins de réalité que l'autre, illusoire produit d'une éternelle inertie ; et la fascination qu'exerce un beau poème n'est en rien différente de celle qui nous asservit à la **Maya.** Par cette raison, l'Artiste est Dieu... Le stoïcisme est, pour Leconte de Lisle, la première marche de l'escalier qui mène à l'Art : stoïque, il croit déjà que le monde est une fantasmagorie ; mais il en appelle encore à l'Etre ; artiste, il s'est élevé jusqu'à l'intuition du Néant et ses poèmes sont une **Maya** qui guérit, puisque ses images dévoilent le Non-Etre rigoureux des apparences. » (**Ibid.**, p. 378.)

L'esthétique. — Aussi bien. Puisqu'elle s'engendre de son éthique. Une production parfaitement maîtrisée du néant. L'écriture poétique comme sanctuaire diabolique de distillation du non-être. Cascade de néants : celui dispensé par la déesse Maya : voile d'illusions : la croyance des hommes à l'être de leur propre apparence, s'engageant dans des fins, construisant des mondes, rêves, ceux d'un Rêve lui-même, supérieur, car divin : la Maya comme être de la tromperie, la tromperie agissante, que le poète devra démystifier en montrant l'exclusive teneur onirique des croyances, des entreprises, des fins de l'espèce : « dévoilant le Non-Etre rigoureux des apparences ». Orfèvrerie de néant, n'ayant rien à laisser croire ou espérer, le poème s'évanouissant à mesure qu'il est parcouru : comme pour Mallarmé plus tard : « la matière du poème ne peut être que le Néant » (**ibid.**, p. 379), poisson-torpille faisant éclater ce qu'il touche en révélant le caractère foncièrement illusoire, et par là faisant se

disperser l'acte vide

---

2. Cf. article sur *Le Coup de Dés* de Mallarmé paru dans les « Annales de l'Institut de Philosophie », édition de l'Université de Bruxelles, 1974.

dans le faux. La déclaration que cette vie

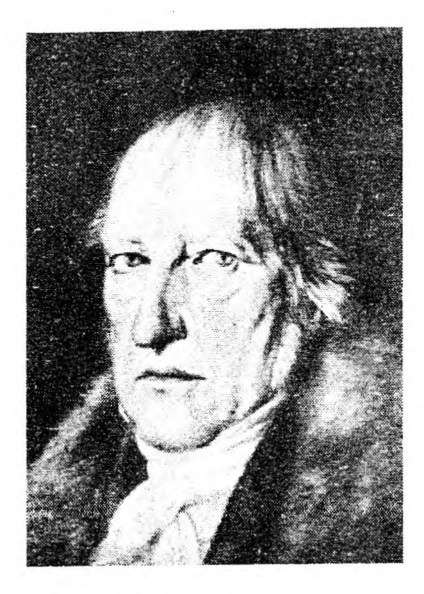
> **« [...] c'est un récit**
> **Conté par un idiot plein de son**
> **[et de furie**
> **Ne signifiant rien. »**
> (Macbeth, acte V, scène V.)

résumerait certainement l'attitude de Flaubert, mais cela « ne saurait passer pour le dernier mot de Shakespeare ». Quand Lear a le sentiement d'une révélation devant la nudité d'Edgar, quand il découvre la nécessité d'une aide commune pour les infortunés, la possibilité d'un monde meilleur est posée. Sa perspicacité n'empêchera pas sa souffrance ultérieure, ni la mort de Cordélia. « N'importe : l'homme est possible ; rideau ». Ceci Flaubert ne peut l'accepter. Il ne veut voir que le côté pessimiste. Cependant, dans un autre sens, Sartre dit que Flaubert a raison. Si nous ne tenons pas compte de la structure de la pièce, cette brève vision d'une vie meilleure intensifie la tragédie ; elle « se découvre à des misérables au moment qu'un engrenage inéluctable va les happer et les déchiqueter ».

Sartre conclut que Flaubert a trouvé dans Shakespeare ce que lui-même y avait mis. Il admirait chez le dramaturge l'interférence du microcosme et du macrocosme, le pessimisme et spécialement l'impersonnalité essentielle à sa propre esthétique. Flaubert lisait pour trouver l'inspiration et revenait aux mêmes scènes pour réveiller de vieilles émotions.

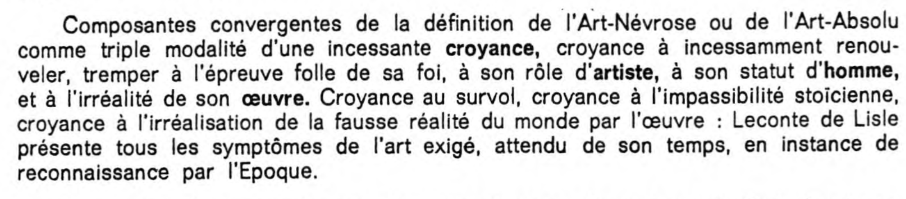
Ces pages de l'Idiot de la famille **sont parmi les plus intéressantes des fameuses « digressions » de Sartre. Comme les autres, elles ne sont pas sans rapport avec son objectif principal. C'est une partie de l'explication de ce que Flaubert a réellement fait durant ces années. Il montre de quelle façon ses habitudes de lecture et son intérêt pour un drame particulier sont liés au projet d'une vie cohérente. Finalement, la psychologie sartrienne nous procure les meilleurs moyens d'apprécier la description magistrale que Shakespeare nous fait de la folie du Roi Lear.**

Hazel E. BARNES
Traduit de l'américain
par Nicole LECONTE



G.N.F. Hegel.

qui sinon par son mensonge
eût fondé
la perdition,
d'ignorer sa vacuité.



Composantes convergentes de la définition de l'Art-Névrose ou de l'Art-Absolu comme triple modalité d'une incessante **croyance,** croyance à incessamment renouveler, tremper à l'épreuve folle de sa foi, à son rôle d'**artiste,** à son statut d'**homme,** et à l'irréalité de son **œuvre.** Croyance au survol, croyance à l'impassibilité stoïcienne, croyance à l'irréalisation de la fausse réalité du monde par l'œuvre : Leconte de Lisle présente tous les symptômes de l'art exigé, attendu de son temps, en instance de reconnaissance par l'Epoque.

Et pourtant il ne convainc pas. Les symptômes ne le sont pas de l'art-névrotique, susceptible de satisfaire son public. L'ultime teneur de sa théorie, poétique, éthique et esthétique s'avère non pas la lézarde faussement colmatée par la fuite en avant des artistes et de leurs œuvres dans leur folie propre, mais au contraire une maîtrise implacable d'ingénieur en orfèvrerie montant des machines infernales en production d'aucun enfer ; en tout cas n'en étant pas lui-même la proie, maître opérateur **non concerné** par les effets de ses inventions ; sans, pour autant, cesser de les offrir en alibi à tous ceux qui auraient intérêt à y croire, n'y peuvent croire... sauf à partir de 1875 ; c'est que dès cet instant, comme lui en ses opérations, ils peuvent s'y reconnaître en retirant aussitôt leur mise, faisant semblant de jouer : carte de rechange pour les éventuels coups durs que la bourgeoisie aurait à essuyer dans ses rapports avec le prolétariat et pour laquelle un pessimisme de façade est de rigueur. Caractère par trop duplice du personnage pour convaincre ; ce caractère s'impose derrière l'apparence de ce qui s'en produit, comme sa vérité foncière et donc inapte à produire l'ambivalence complexe susceptible de sublimer le malaise des lecteurs, leur malaise, leur crime intériorisé : eux-mêmes, dans la criminalité qu'ils ont à « relever ». Il convainc d'autant moins qu'on sait qu'il y avait à convaincre, puisqu'un autre a emporté la conviction sur les mêmes thèmes, avec le caractère « faisandé » en moins, **une sorte d'authenticité** dans le malheur, la douleur, la passivité et pour tout dire dans la « chute » ; à savoir Flaubert. Totalement écrasé, ce n'est pas **en maîtrise** que son œuvre émerge des décombres de son histoire personnelle en prophétie de celle du Siècle, mais dans l'égarement affolé d'un recours, l'ultime, requis pour ne pas s'engloutir dans la perdition.

D'où vient dès lors la différence ? C'est que Leconte de Lisle n'a pas littéralement trempé, non pas dans l'Evénement, mais dans la totalité de l'Epoque qui s'y précipitait. Marqué à la seule surface de son être, le bouleversement ne l'a pas traversé de part en part, ni manqué au point que quoi qu'il dise ou produise en soit l'expression indélébile. Tout au plus s'est-il frotté à l'Evénement pour en extraire des schèmes symboliques de création d'une œuvre, mais à effets purement techniques ou rhétoriques. En une formule Sartre produit la différence entre lui et son public : il était haineux-non-haï et son lecteur un haineux-haï, haineux du monde, haï en retour et se haïssant lui-même de cette haine intériorisée qui l'obligeait à la haine en retour. Leconte de Lisle méprisait le monde mais ne se considérait pas partie de ce monde, échappant à cette reprise désagrégatrice du monde sur lui, haineux ne se haïssant pas.

C'est qu'il n'est ni d'un côté, ni de l'autre, ni du côté des bourreaux, ni en affinité avec les victimes. Donc ni motivé par cela qui allait provoquer la « réaction » bourgeoise, flouée dans ses aspirations démocratiques — c'est-à-dire prudemment réformiste : abaissement du montant du cens pour pouvoir plus légalement participer aux affaires de l'Etat — par le débordement populaire, et obligée de provoquer le peuple dans un affrontement militaire pour mieux l'écraser. Leconte de Lisle était partisan du suffrage universel, donc jusque-là en accord avec les « rouges ». Cependant non motivé par le fond de l'agitation ouvrière : non pas le suffrage universel, mais une démocratie sociale et économique, en l'occurrence le droit au travail, la défense des Ateliers Nationaux, créés par l'Etat pour assurer du travail aux masses. Originaire de La Réunion, il confondait 89 et 48, la liberté politique et la démocratie économique, le suffrage universel et l'abolition de l'esclavage. Conquête décisive à ses yeux : comment le prolétariat à peine libéré de l'assujettissement **politique** au travail pourrait-il vouloir aussitôt « rempiler » et « s'obliger » au travail ? Des esclaves libérés, en redemandant ? De quoi se désaffecter de la cause populaire et ouvrière, rester indifférent à la défaite de ses objectifs. Double désaffectation. Il est hors du coup, ni partisan de la répression bourgeoise face à une conquête de liberté politique radicale, ni adepte des thèses populaires sur le droit au travail. Allié des uns il ne peut pourtant ressentir l'échec de leur revendication, il s'est désolidarisé d'eux dès l'instant où leur agitation lui parut suspecte. Bien plus, il en prend prétexte, et surtout du cataclysme qui en résulte, pour laisser se déployer son pessimisme, aubaine pour devenir lui-même et tremper son option esthétique dans ce qui lui semble un bain d'indubitabilité. « Sa morte nonchalance... n'exprime point la haine en soi-même de l'autre, la haine de soi-même comme autre, l'horreur du corps comme lieu commun de l'espèce ; Leconte de Lisle, innocent de tout massacre, indifférent à l'ordre social — ce qui veut dire qu'il réclame et accepte l'ordre qui favorise cette indifférence, la société impériale qui dépolitise — n'a pas la moindre raison de diriger sa misanthropie contre lui-même : celle-ci, tout au contraire, lui permet d'introduire une solution de continuité dans la hiérarchie sociale : tout d'un coup, les échelons s'arrêtent, il n'y a rien et puis rien et puis rien encore ; au sommet, sans voie d'accès, coupé des hommes, mort et bien vif, on perçoit le poète. Leconte de Lisle est misanthrope naïvement : pour n'être point homme, pour prouver dans son mépris affiché de l'espèce qu'il n'en fait pas partie. » **(Ibid.,** p. 398.)

André Masson, Macbeth, huile, 1972.



Il manque l'**universel** doublement, précisément cette **médiation** concrète exigée par Sartre et Hegel comme passage du particulier à l'universel.

Ou plutôt l'occasion que représente la plaque tournante de ce dernier, sa pièce maitresse : **le droit au travail**, cause du crime bourgeois, but de la radicalité révolutionnaire. Ce qu'à assumer dans un sens ou l'autre, il eût été de son Epoque. Soit qu'il eût accédé à l'universalité révolutionnaire, **au panthéon des massacrés** aussi bien, à la seule splendeur des martyrs, et donc à la lumière souterraine ou de deuil de l'histoire : l'histoire secrète de la France bourgeoise, son feu occulte. Mais il la manque également dans sa face de lumière officielle, dans la mesure où il ne relève pas de ce qui s'en fomente de public : la « Constitution » du crime, ou la criminalité déniée dans la vie du régime, la façade de l'Empire fondée sur une haine généralisée du bourgeois pour les autres et pour lui-même derrière le masque d'une dictature militaire. Bref dans la mesure où il accepte le régime jusqu'au suffrage universel y compris et son massacre exclu, c'est-à-dire moyennant l'absence ou l'évanouissement du Régime. Flaubert sera de cette universalité-là : dans le crime exorcisé accompli par lui contre lui, ultime sursaut de survie que représente sa crise psychosomatique et hystérique de Pont-l'Evêque, quatre ans plus tôt.

« Je ne dirai donc pas — comme on fait trop souvent — que les événements de 1848 rendirent (Leconte de Lisle) pessimiste mais qu'ils lui donnèrent la permission de l'être » (**ibid.**, p. 396). Mais ce pessimisme « n'a jamais la violence d'une misanthropie véritable, c'est beaucoup plus un **facteur d'équilibre** » (**ibid.**, p. 397). « Son pessimisme et sa misanthropie n'ont aucune profondeur : ils ne sont pas le fruit de dégoûts et de rages accumulés ; ni la haine ni l'horreur ne l'ont jamais tourmenté ; il a fait, sans aucun doute, un Œdipe tranquille, là-bas, dans l'île Bourbon en confondant le père symbolique et l'esclavagiste et, du même coup, se prescrivant sa mission. Jamais, en lui, ne s'est dressé un vrai désir homicide : jamais il n'est rentré chez lui, comme Baudelaire, abruti douloureusement et enragé par la « tyrannie de la face humaine » ; jamais, comme Flaubert, il n'a ressenti l'envie désespérée de la violence pour la violence, de battre n'importe qui, le premier qui passera à sa portée, quitte à se faire casser la figure en retour. » (**Ibid.**, p. 396.)

« La conclusion de cette analyse, c'est que, chez ce poète, la conduite d'échec est **jouée.** Comment nommer cet échec, en effet, cette aventure où il ne perd rien, où il gagne la liberté d'adopter l'ordre bourgeois ? » (**Ibid.**, p. 394.) **Non seulement il ne perd rien :** « Confondant la misère du prolétariat et le malheur des esclaves... ce qui compte à ses yeux, c'est le don et, par-là, ce demi-noble se révèle aristocrate... Curieusement, toutefois, cet aristocrate, détestant la noblesse apprécie la bourgeoisie... pour une vertu qu'on lui reconnait rarement... pour le libre exercice de sa générosité constitutionnelle. On voit la méprise et son origine : son vœu, son unique vœu réalisé, il ne restait pour ce bourgeois gentilhomme, qu'à se retirer de la politique... En ce qui le concerne, il est satisfait : libération des Noirs, suffrage universel. » (**Ibid**, p. 394-395.) **Mais au surplus, il y gagne.** Il y gagne le droit de mépriser l'espèce humaine dans son entièreté. Tous les hommes sans distinction, puisque les ouvriers eux-mêmes se sont révélés indignes de l'espoir qu'il avait déposé en eux. « L'engeance humaine est une éternelle race d'esclaves qui ne peut rien sans bât et sans joug. » (**Ibid.**, p. 354.) « Le mouvement populaire est écrasé, ses « meneurs » assassinés ou déportés : cette extermination met fin aux obligations de Charles : à quoi serait-il fidèle puisque tous sont morts ou disparus ? à quoi puisque le peuple, muet d'horreur, ne réclame plus rien, plébiscite Louis-Napoléon, ce qui revient, baisant ses chaines, à révéler sa bassesse fondamentale. » (**Ibid.**, p. 394.) Il ne perd donc rien, mais gagne la possibilité de revenir sur la position qu'il n'a en fait jamais quittée, celle d'un règlement de compte **personnel** avec son père (esclavagiste), auquel il a donné le change d'un règlement **social** avec l'histoire. « Quand Baudelaire crie aux émeutiers surpris : « Tous à la maison du colonel Aupick (son beau-père) et mettons-y le feu », on ne peut guère supposer qu'il veut le triomphe du socialisme ni même celui du suffrage universel. » (**Ibid.**, p. 386.) Il gagne donc la possibilité de produire une régression sur une problématique familiale, sans plus d'inspiration universelle sinon celle de se colleter avec un universel vieux de cinquante ans (1789). Echouant donc aussi bien à gagner l'autre universalité, celle inverse de la première apparemment adoptée, **l'Universalité officielle** de la bourgeoisie faussement triomphante, folle de l'affirmation impossible d'elle-même. Et pour la même raison : la distance de Leconte de Lisle à l'objet en jeu, la position **non contradictoire** qu'il ressent à son endroit, son **in-différence** tout simplement au crime, et donc son incapacité à s'en tenir coupable, son inaptitude en conséquence à se trouver sur l'autre front où se constitue l'universalité : l'**Esprit Objectif**, sa production comme Instance de l'Impossibilité, à destin de névrose objective ou de pathologie historique : l'histoire devenant folle à elle-même du fait de se produire dans l'impossibilité de soi : la négation faite de chacun et de tous par le crime fait à l'encontre de quelques-uns et revenant sur les bourreaux comme leur sens d'inhumanité, donc comme la négation tournante et totalisante de tout le genre humain ; négation effective de tous par tous s'érigeant en creux et en aspiration inconsciente comme le crime même du Monde à l'endroit de l'Homme : la vanité et la dérision de celui-ci.

Autre universalité, annoncée comme paradoxale, et qui l'est effectivement puisqu'elle s'impose comme telle **malgré sa folie** ; ou plutôt, paradoxale parce que folie s'annonçant comme universalité, et permettant dès lors de tester le second échec de Leconte de Lisle à monter dans le train de l'histoire, même si c'est celui d'aucune destination, sinon celle de l'Art-Névrotique, ou l'Art-Absolu aussi bien.

Ernest STURM

Sartre et Freud : Repérages

« Ne serait-il pas nécessaire de mieux définir le rapport ambigu que Sartre entretient depuis fort longtemps avec la psychanalyse ? » (Michel Contat, Michel Rybalka « Les écrits de Sartre », page 478.)

EN QUESTION

« C'est parce que j'étais Français que je refusais Freud ». A l'origine de ce nationalisme anti-psychanalytique est présent le poids du « rationalisme cartésien. »

Et puis, comment un Français, élevé dans les traditions, aurait-il été apte à appréhender **la Psychopathologie de la vie quotidienne** et comment aurait-il pu apprécier l'idée de lapsus dans l'anecdote de Signorelli ?

Coupure à l'autocritique entreprise (cf. **Situations IX**, p. 103 **et seq.**) : fidélité apparente de Sartre à la première conception des idées freudiennes visibles chez lui dès les années trente. Si l'Ego Sartrien se caractérise par sa gratuité incaractérisable, la présomption de liberté investie en lui se trouve tarraudée par l'herméneutique freudienne susceptible de réductionnisme.

L'ambiguïté de Jean-Paul Sartre peut provenir de ce que le freudisme, dans son application officielle/institutionnelle, porte atteinte à l'unicité du

sujet. Certes le champ freudien est porteur d'un pouvoir administratif — donc à craindre : une technique de saisie, de captation.

De même que la théorie de Copernic voulait gérer l'ordre céleste, de même que l'anthropologie de Darwin fut reprise par le capitalisme sous le nom de « darwinisme social », la « révolution freudienne » pouvait servir de prétexte...

LE NON-HEROISME DU PASSIF

Refus de l'inconscient, collectif ou libre ?

La conscience libre, celle qui se situerait dans l'Etre néantisant : mais si la défaillance faisait irruption dans le pouvoir de négation, annihilant la nolonté, obviant à toute action personnelle, comme dans **l'Homme du souterrain** de Dostoïevski ou **l'Oblomov** de Gontscharov ?

Sartre, du moins avant sa recherche d'une authentique science de la passivité active dans **l'Idiot de la famille,** aurait probablement mal accueilli ces abouliques dans son univers « héroïque », manichéiste parfois. Le pouvoir néantisant du poursoi sartrien ne semble-t-il pas quelquefois aussi extérieur à la conscience que la prédestination calviniste ou la grâce augustinienne ? Certains — rares héros — en sont investis : ainsi Jean Genet est sanctifié pour sa qualité d'actant, Baudelaire tenu responsable de son échec. L'admiration de Sartre pour celui qui a la capacité de se ressaisir pardelà les circonstances défavorables suggère un individualisme bourgeois, rémanent, du siècle dernier. Régression, mais progression là où est actuellement le danger du totalitarisme.

Roquentin vainc sa nausée. La dénégation de son vouloir-vivre est liée à l'affirmation de sa propre volonté. Héros sartrien, il s'illustre par un non-acquiescement à l'Autre, de là son Aufhebung. Dans sa crise, aucune aide à attendre du monde extérieur. L'Autre, dans son opposition au Moi, n'est que prétexte. Point de repère. La conscience de Roquentin tentera de se réaliser dans l'art devenu nouvelle tonalité à vivre. Et plus tard, Sartre de sourire devant cette notion héroïque de rédemption par les « hauts faits » artistiques, survivance d'une mythologie obsolète soigneusement dialectisée dans **l'Idiot de la famille.**

CONCORDANCES

Exemple : Contes, biographies, autobiographie.

L'Enfance d'un chef, ou la des-

Il est donc « inauthentique » par rapport à la misanthropie vraie du Siècle, c'est-à-dire qu'il entretient un rapport d'inadéquation entre ce qu'il dit et ce qu'il fait. **Il dit** le sens schizoïde du monde : que le Beau est inconnaissable, que l'Artiste qui le sait est forcément inadapté au réel, qu'il est condamné à une chute réelle et dégradante dans la sous-humanité. Et **fait** un cénacle, composé de zélateurs ; tient salon littéraire, épouse et mène une vie bourgeoise. « Parfaite et navrante normalité » **(ibid.**, p. 405), sanctionne à nouveau Sartre, en contradiction flagrante avec sa **doctrine** et son **projet** officiel. Encore cette contradiction proprement existentielle serait insuffisante à expliquer son insuccès et l'absence de public si elle ne passait pas également dans la texture même de son texte, dans son œuvre.

L'œuvre n'est pas folle comme elle devrait l'être. « La vraie tâche misanthropique... (ne devrait pas être) de faire bouffer l'Etre par le Néant — ce que fait Leconte de Lisle avec magnificence et presque philanthropiquement, pour délivrer l'homme de l'erreur — mais **originellement** de réduire le lecteur au désespoir et à la folie en donnant la Raison raisonnante à dévorer vive... à l'universelle Déraison. » **(Ibid.**, p. 407.) Non pas une dialectique conceptuelle de l'Etre et du Néant mais le rongement même de ce qui met en place cette dialectique, la pensée, par la non-pensée, la raison dans sa désagrégation interne par la non-raison : la matière sans sens, l'entame de l'existence en son cœur.

Au demeurant la folie des disciples, feinte ou provoquée artificiellement, confirme une trop grande raison. Dès lors, on assiste à une production opératoire de poésie, inverse de l'itinéraire qui devrait être emprunté s'il s'agissait d'œuvres folles : un vécu pathologique induisant un mythe poétique autorisant un déchiffrement doctrinaire.

Bref, l'œuvre de néant n'est qu'un semblant généralisé de folie, suffisante pour sauver les apparences et pouvoir se poser sur le terrain de l'Art-Névrose, insuffisante pourtant pour emporter la conviction du public.

Le semblant se constitue rhétoriquement par exploitation d'un schématisme abstrait ou formel de la névrose. « Il suffisait que les événements qui marquèrent le cours de la Seconde République aient été ressentis assez vivement... » **(Ibid.**, p. 411.) **Misanthropie, Désengagement, Autonomie de la littérature,** voilà ce qui peut s'extraire de l'Evénement pour autant qu'on n'en est qu'un témoin dilettant. Recettes **morales** et **esthétiques,** tout au plus. Par contre le cataclysme professé, le **Non-être du réel,** et **l'être du non-être,** outrepasse singulièrement l'évidence rencontrée et atteste d'un **saut** métaphysique, d'une « extrapolation hyperbolique », fondé sur la seule absence de toute caution à l'accomplir et motivé par la seule conscience de son exigence : exigence impossible **donc possible,** comme au-delà de toute expérience : l'homme dépasse l'homme et se perd dans l'Absolu, de néant en l'occurrence... sauf si l'on est entièrement conditionné par l'Epoque, et non par le seul Evénement, à définir le Vrai par le Fictif, et le Réel par l'Art : triple impossibilité de l'Artiste, de l'Homme et de l'Œuvre intériorisée par tout véritable chevalier du Néant. Alors : « Il n'y aura d'autre vérité qu'un mensonge agencé de telle sorte qu'il se dénonce dans le moment qu'il s'affirme » **(ibid.**, p. 413). Ce qui ne correspond pas aux effets de l'œuvre de Leconte de Lisle.

Autrement dit, que l'on considère l'homme mauvais parce qu'il est soit bourreau, soit victime consentante, que la littérature pense n'avoir pas à s'occuper, en conséquence, des fins de l'espèce, que le poète désengagé n'utilise dès lors son talent qu'à ciseler une œuvre autonome qui devra disparaitre lorsqu'elle aura signifié la disparition du faux sens humain de l'homme, tout cela ne conduit pas encore au non-être du réel, à la négation du réel, ou au « passage à l'absolu négatif » **(ibid.**, p. 411), bref à une ontologie du néant. Car c'est bien plutôt l'inverse qui devrait se produire, qui se produit, s'il faut pouvoir désagréger de proche en proche ce qui relève de l'esthétique et de l'éthique, c'est-à-dire obtempérer aux exigences de l'Esprit Objectif. Le saut doit déjà être accompli dans le poète s'il doit pouvoir l'exercer doctrinairement dans son déchiffrement du monde. Expérience dont il devrait être clair maintenant qu'elle fait défaut à Leconte de Lisle. Son pessimisme est venu sur le tard, au contact de l'Evénement certes, mais en réanimation d'une vieille dramaturgie personnelle qui, elle, n'a rien à voir avec l'Evénement. Aussi bien peut-il manger le morceau, et par là trahit : il justifie sa misanthropie par le crime des hommes et dès lors induit une réaction de recul de la part des bourgeois. Au demeurant, son œuvre est fondamentalement médiatisée par son savoir, la maitrise que ce dernier **implique,** et **n'atteint** jamais ces instances en retour pour en faire vaciller l'assurance : sa poésie « apparait comme pure réextériorisation des schèmes et des techniques intériorisées dans une **application,** c'est-à-dire dans une fable sagement inventée (ou sélectionnée) en fonction d'impératifs contradictoires et jamais comme l'objectivation toujours suspecte de fantasmes. » **(Ibid.**, p. 414.) Maitrise toujours soutenue derrière la débandade présumée et affirmée.

Sartre tire de ces insuffisances les « conditions positives » d'une œuvre névrotique, c'est-à-dire, proprement au niveau du nouvel Universel ou de l'Universel paradoxal suscité par le déroulement de l'Histoire, l'Histoire elle-même en son devenir paradoxalement fou. Notre problème précisément : celui de la médiation articulée de la particularité et de l'universalité. « Pour que la littérature se pose en Absolu, non pas en théorie mais dans l'objet imaginaire qu'elle produit, il faut découvrir en l'œuvre une qualité singulière attestant chez l'auteur l'indissoluble unité de la névrose objective... et d'une névrose subjective bien caractérisée dont les racines plongent dans sa petite enfance. » **(Ibid.**, 414.) Passage réciproque et simultané de l'une dans l'autre sans qu'il soit dorénavant possible d'en distinguer les instances respectives. Dès lors

il sera également loisible de dire que la névrose objective a **favorisé** et **facilité** la consolidation intériorisante de ce qui s'esquissait de dramaturgie subjective, bref de névrose de l'individu, et de dire qu'elle a **engendré** en la névrose subjective, au cours du développement de celle-ci, la solution universelle à ses contradictions particulières ; consolidation de l'intérieur par l'extérieur, induction de l'intérieur dans l'extérieur, et résolution par-là même de la tension interne. Ou encore de dire, du point de vue de la contradiction objective cette fois, ou de la névrose historiale qui s'en produit, que l'Art-Névrose comme condition culturelle donnée a trouvé sa « précipitation » au sein d'un individu particulier, et par le fait même a cessé d'être un phénomène de pure culture pour devenir le vécu torturé d'une subjectivité. Passage de l'extérieur dans l'intérieur, et son accomplissement par-là même. Résolution sublimante d'une part, incarnation singularisante d'autre part, double face toujours articulée de l'histoire et de la particularité, si tout se passe bien, c'est-à-dire passe l'un dans l'autre. « De ces deux déterminations, si le créateur est chanceux, chacune reflètera l'autre dans une constante réciprocité et l'on ne pourra savoir si la première a simplement facilité l'intériorisation de la seconde ou si celle-là, au contraire, a produit celle-ci au cours de son évolution, comme une issue inventée et universelle à ses contradictions individuelles, en se projetant dans l'objectivité d'une œuvre pour éviter de cuire à l'étouffée dans sa subjectivité. Ou si, en conséquence d'une situation originale, l'Art-Névrose a pu **s'incarner** dans un sujet particulier et, loin de rester un ensemble de recettes et d'aphorismes pseudo philosophiques, se faire vivre par lui comme un délire subi et comme une Passion acceptée. » (**Ibid.**, p. 415.)

Pour que cela se produise : « Une seule condition : que la haine de soi apparaisse comme le cœur de feu de la misanthropie » (**ibid.**, p. 415). Mais comment produire cette haine de telle sorte qu'elle n'apparaisse pas en clair pour ce qu'elle est : haine du prolétariat retournée en haine de soi, sans être pour autant un pur exercice intellectuel, bref pour être **vécue** sans être dommageable ? Ou encore comment faire pour que le bourgeois puisse haïr le peuple sans pour autant déclarer le caractère de classe de sa haine, tout en en conservant tout l'impact ? Sartre met en place toutes les pièces du mécanisme subtil et implacable. Au départ il suffit de renverser ou d'inverser la haine de soi intériorisée — à partir de la haine renvoyée du prolétariat —, en haine de soi ressentie à partir de la Noblesse : la bourgeoisie se fait roture, haïssable-haïe. Mais aussi bien cette sensibilité indéniable bien que diffuse et sans plus de conséquence pratique en cette époque de dislocation de la Noblesse, ne cesse de se réactiver de la prétention d'autonomie aristocratique des chevaliers du néant que constitue l'Ordre de cette littérature. Cette réactivation est impossible ou insaisissable, le bourgeois ne **s'atteint** jamais dans cette réflexion sienne, tentative d'intériorisation du regard noble sur lui : lui-même en ce qu'il ne cesse de se sentir et de se voir comme roture, en même temps que ce miroir réflexif, qu'il voit comme celui de sa conscience, ne se laisse jamais maitriser ou totaliser comme tel dans la mesure où la conscience est en perpétuelle instance de dédoublement, n'existant que par la relance continuée de sa scissiparité interne... sauf à passer à la limite et à « instancier » le fantôme réflexif : le Regard et la Roture, en un **réfléchi objectif**, la scissiparité bloquée, morte et éternelle, éternelle par la mort de sa fixation : « degré supérieur du réfléchi... (la conscience réflexive) renvoie par une intention transascendante à la réflexion **d'un autre**, et se constitue par-là **dans son être** comme pseudo-réfléchi, c'est-à-dire que cet être la constitue en tant qu'il se trouve **ailleurs**, se dévoilant par ailleurs comme **exis**, du fond de sa bassesse, au mépris de cet œil défunt. » (**Ibid.**, p. 415.) Mais cette structure intentionnelle n'est que phantasmatique et tout en ne cessant de se postuler ne s'atteint jamais. Là est le vécu de douleur, de malaise, de mécontentement et de haine de soi enfin ressenti dans l'inéluctabilité de son agissement. Non pas la douleur d'être l'autre de la Noblesse, mais la douleur à ne jamais pouvoir **l'être**, et à le subir comme une menace toujours susceptible de se réaliser et pourtant échappant à toute mesure propitiatoire. « **Le pseudo-réfléchi se** sent constitué en objet par ce Regard... sans pouvoir jamais jouir de ce caractère fondamental de son essence objective : l'être-méprisable-et-méprisé. Bref, qu'il soit mécontent de soi d'abord et qu'il ne puisse **vivre** ce mécontentement tout en le donnant pour constitutif du vécu ; que, d'une certaine manière ce mécontentement ne soit que que méprisé-méprisable, qu'il recoure sans cesse à la scissiparité réflexive pour coïncider avec la réflexion **absente** du mépris ; qu'il n'y parvienne jamais — cela va sans dire — et qu'il tire de ce souci fondamental, de cette application jamais abandonnée, jamais tout à fait réussie à se **réaliser** comme l'horreur qu'il inspire à **l'autre,** je ne sais quel mérite métaphysique, dû, tout ensemble, à son insatisfaction de soi et à l'échec profond qui est son chiffre — incapacité non pas d'abord ni surtout de dépouiller son ignominie mais même de la **voir** (ou de la **voir vue**). » (**Ibid.**, p. 416.) Haine de soi selon cet itinéraire imaginaire et irréalisant mais à effets réels : le droit de haïr les autres, selon cette motivation détournée. Donc l'écrivain n'aura qu'à remonter ou alimenter cette machinerie diabolique : se haïr, donc pouvoir haïr les autres, de l'impossibilité à pouvoir se saisir comme haïssable dans la quête perpétuellement relancée de l'image de soi sous le regard de l'autre.

Ainsi ce principe d'horreur induite constituera le « caractère intelligible » de l'existence requise, non pas le choix de la liberté et le respect reconnu de l'autre à partir de la propre reconnaissance respectueuse de soi accomplie par chaque conscience, mais la même universalité inversée, valant pour tous mais comme le pire : le pire est nécessairement et toujours sûr, l'espèce est haïssable, « car il n'est que l'expression — en des circonstances d'ailleurs quelconques et négligeables — du Mal radical tel qu'il se pose, se pressent, se cherche et ne s'atteint jamais : et ce Mal n'est autre que le retour en force de l'universalité, la bourgeoisie se donnant une fois

cription révélatrice des processus freudiens d'identification, introjection et projection... Lucien Fleurier, c'est l'enfant manipulé qui choisira le fascisme. Prétexte pour Sartre à se livrer à une étude de « cas » à travers une grille phénoménologique. Reconnaissance de l'enfance trop aisément chosifiable par la déraison raisonnante des adultes.

Flaubert, Genet, Sartre...

LA PRAXIS

C'était, en 1969, un fait divers sans répercussion apparente, une querelle de chapelle de plus : un psychanalysé, arrivé à un point critique de son traitement, s'interroge sur l'institution psychanalytique elle-même, révolté peut-être par ses promesses inaccomplies, désillusionné quant à la valeur théorique et pratique de la relation psychanalytique. Il prend la décision effrontée d'entrer dans le cabinet médical avec un enregistreur qui lui permettra de récupérer sur bande la confrontation prévue. Le psychanalyste refuse, le patient insiste ; le médecin entreprend de le convaincre, usant de son autorité, en référant à son savoir spécial mais l'homme au magnétophone demeure déterminé. Le ton du débat monte peu à peu. Le patient prend le rôle du médecin, lui renvoie son propre langage. Le psychanalyste ordonne de couper, menace d'appeler la police, crie. Et pendant ce temps, la bande continue de tourner. Comme pour le couple Pozzo et Lucky de Beckett, les rôles sont inversés. Devant la montée de l'affect chez le psychanalyste, le patient, pour répondre, puise dans le lexique freudien parodié. De cette dialectique plutôt tragi-comique se trouve secouée la validité d'une praxis psychanalytique acceptée et de ses implications quant à l'avènement du sujet.

La transcription de « l'Homme au magnétophone » parut dans la revue « Les Temps Modernes » entourée des trois commentaires de Jean-Paul Sartre, J.-B. Pontalis et Bernard Pingaud, profondément divisés sur la publication du texte. Les deux derniers l'avaient rejeté, non par défaut d'intérêt pour le lecteur mais du fait d'un contenu qui leur parut impudique. De fait, une telle discussion trahit la nature politique du texte dont la révélation n'était permise qu'après débats et négociations. La volonté de Sartre d'insérer le texte révèle un mélange de fascination devant une telle tentative de prise en charge du sujet par lui-même et de réticence (habituelle) à mener à leur terme les implications critiques du raisonnement.

Pour dissiper un possible malentendu, Sartre affirme, « je ne suis pas un « faux ami » de la psychana-

lyse mais un compagnon de route critique et je n'ai nulle envie — et nul moyen d'ailleurs — de la ridiculiser ». La ligne qui sépare « l'ami » et le critique est loin d'être manifeste.

Sartre prend parti pour le patient en révolte et, malgré ses hésitations, frappe au cœur d'une praxis psychanalytique traditionnaliste.

Bernard Pingaud, visiblement troublé, reproche à Sartre de trouver une finalité idéologique à ce qui n'est qu'épiphénomène et de particulariser un moment du continuum psychanalytique, d'en refuser la valeur symptomatique à laquelle, lui, semble adhérer.

L'épisode de l'Homme au magnétophone peut-il se détacher d'une structure d'ensemble ou est-il simple éruption de symptômes, simple valeur référentielle ? La question, insoluble en elle-même est celle de la cure et de sa finalité.

Pingaud semble avoir confiance en l'apparition d'une transcendance curative, due au processus psychanalytique, ce qui n'est nullement évident pour Sartre. Signification de la cure ? et de son résultat ? de son achèvement ? quand ? Pas de réponse puisque trop de réponses : il est impossible d'établir un niveau de discours suffisant pour parvenir à un modèle de guérison du patient.

Le sujet « totalisé et par là-même universalisé par son époque » pourra-t-il accéder à sa singularité en suivant le chemin balisé par l'analyse ?

Sartre a soigneusement évité de répondre à cette problématique axiale et son silence n'est-il pas révélateur d'incertitude ? Comme Marcuse, il hésite, rechigne devant le potentiel de récupération du sujet autonome. Rappel de la polémique acerbe entre Fromm et Marcuse, rappel de la critique de ce dernier devant la possibilité d'un progrès de la psychanalyse à l'intérieur de l'ordre social établi qui empêche, plutôt qu'il ne le fait avancer, l'avènement réel du sujet.

Le pessimisme de Marcuse envers l'application de la psychanalyse reflète la perte de confiance en un passage fidèle de la théorie freudienne à une pratique sauvegardant l'intégrité de l'individu.

Dans une ère où le sujet est devant une technocratie asphyxiante mais dont il est cependant incapable de repousser le logos, l'ambiguïté de Sartre face à la réalité psychanalytique ne rejoint-elle pas la peur, chez Marcuse, d'un trompe-l'œil à l'égard de ces services ?

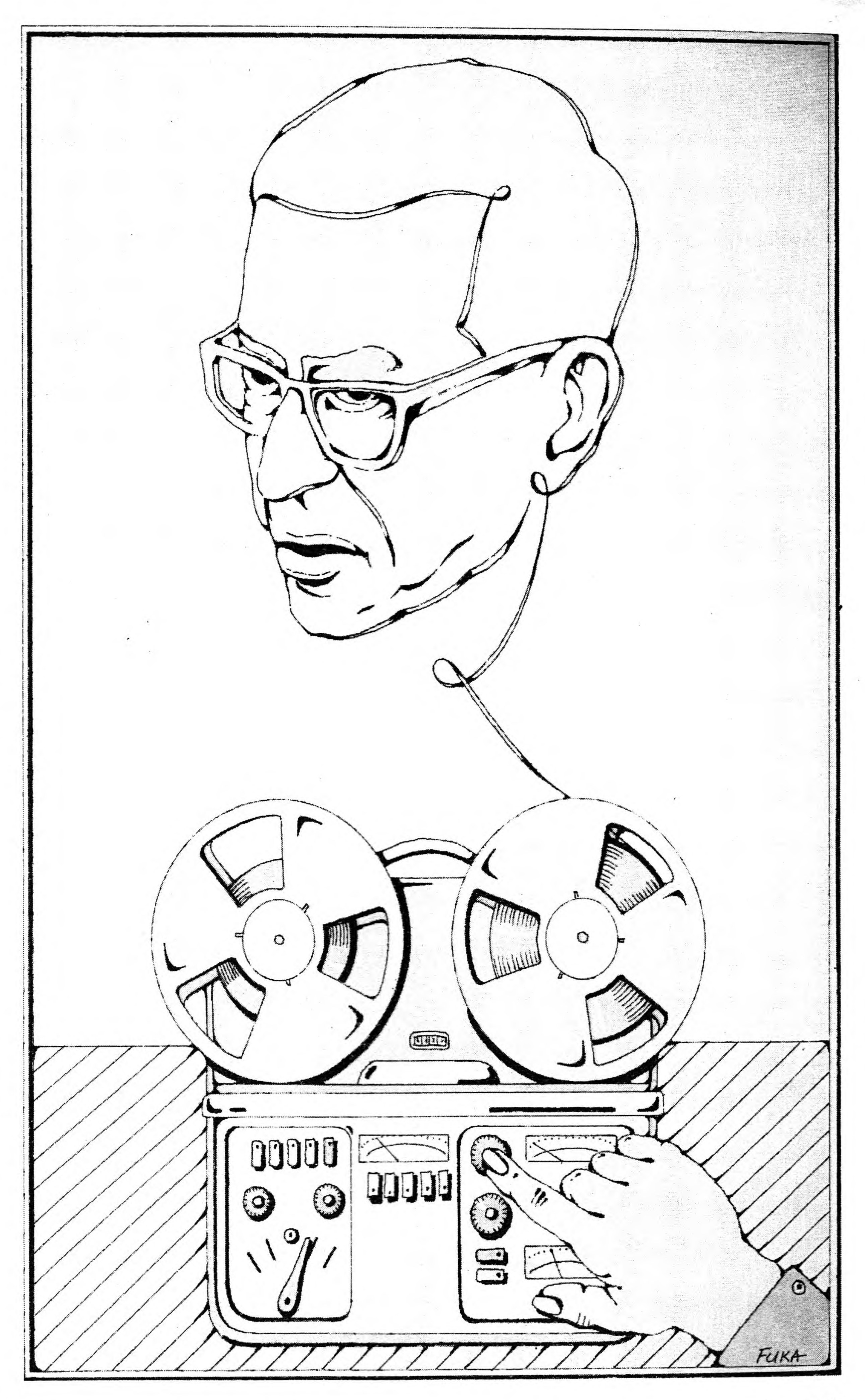
Ernest STURM

de plus pour la classe universelle mais, cette fois-ci **négativement,** en attribuant à l'humaine nature les contradictions, les conflits, l'aliénation, la haine qui sont les produits de la société bourgeoise en France, et au milieu du XIX[e] siècle. » (**Ibid.**, p. 417.)

Encore faut-il trouver les principes formels et sémantiques de cette efficacité. En l'occurrence saisir la **forme** de l'Evénement, sa structure d'intempestive apparition, — hormis 1848 évidemment —, en même temps qu'en faire l'occasion d'une « conversion », c'est-à-dire la saisie **sur l'Evénement** du renversement misanthropique, la découverte de l'abjection comme loi du genre humain, « la malédiction d'Adam et ses conséquences éternelles... à travers l'anecdote quotidienne, dans la banalité de la vie **apolitique ».** (**Ibid.**, p. 417.) Dès lors cet Evénement désastreux, et **pourtant nul dans sa teneur socio-historique ou politique,** « pourra, recomposé par la lecture, s'instituer pour **ce** public **comme un oracle** c'est-à-dire comme la symbolisation — par un désastre qui se manifestera dans et par l'œuvre comme un universel singulier — de l'avènement de la Seconde République, de son impuissance et de ses crimes, de sa déchéance et de sa mort sous l'écrasement d'une botte. » (**Ibid.**, p. 418.) Symbolisation dans l'œuvre donc, de l'**universel singulier** qu'est le Crime : l'Evénement, dans la mutation instantanée ou plutôt la radicalisation qu'il impose au régime historique : une idéologie déjà **objectivement** pessimiste dans son scientisme diffus — l'homme est le produit de son produit, il ne lui reste que l'abnégation sacrificielle du travail scientifique pour faire advenir le produit à son essence, le règne de l'homme au règne de la Chose, le triomphe d'une antiphysis sophistiquée. Encore cette conception sacrificielle et distinguée pouvait-elle aller de pair avec une combativité politique et une volonté de triomphe dans le chef des capables, ceux que Sartre appelle également les théoriciens du savoir pratique... jusqu'au crime non compris. De là comme l'on veut : radicalisation ou mutation, en tout cas nouvelle histoire, un tournant, même dans celle du Pouvoir : sa névrotisation. Nouvelle institution concrète aussi bien, instauratrice d'une nouvelle universalité singulière. « Car cette conjoncture historique, bien que suivant de loin la mésaventure individuelle de l'auteur, n'en est pas moins un universel singulier, elle aussi : à travers des dizaines de milliers d'individus quelque chose s'est produit dans la douleur et le sang, et puis a crevé qui est, dès le départ, porteur de **significations** générales mais dont le **sens** — jusqu'au cœur de la généralité — est une temporalisation singulière, c'est-à-dire une détermination vécue et plurale de l'intersubjectivité qui marque l'époque au moins autant que son époque la fait et que « jamais on ne verra deux fois. » (**Ibid.**, p. 418.)

A lire et à reconnaître comme telle. Mais comme un destin, pas comme une connaissance, moins encore comme une démonstration. Dans « la mystérieuse clarté et l'irrationalité d'un message de sybille » (**ibid.**, p. 420) ; un envahissement secret et pourtant évident, implacable. L'angoisse de l'autre meurtre, celui du Père-Roi, de la Noblesse, — ou plutôt celle de la machinerie mise en place à son propos : l'impossibilité de s'atteindre dans cette dimension méprisable —, mise au service de l'impossible déchiffrement d'un destin oraculaire et à prophétisme obscur : « le sentiment angoissé d'un entraînement fatal, ... la saisie anxieuse d'un entraînement subi, ... prescience trouble, ... certitude du pire, ... qualité indisable du vécu. » (**Ibid.**, p. 420.) Le même destin dans l'angoisse dont s'affecte l'écrivain ou dont il affecte son œuvre à partir de la modalité pathologique de son existence, angoissée, accomplie précisément toujours sous le Regard de l'Autre comme croyance à sa toute-puissance, a son autorité, moi comme Autre, le sens de l'impossibilité pour la conscience de se rejoindre, mais institué par les consciences hystériques comme leur vérité, la Manteia de Hegel, l'habitacle que l'on est pour l'Autre, toujours déjà croire à l'impossibilité de se rendre adéquat à soi et l'impossibilité pourtant d'échapper à cette entreprise, d'échapper à cette mesure qui fait le soi Autre que soi, entreprise vaine et incessante : l'échec **a priori,** action pour rien, d'aucune fin ou d'une seule fin : la liquidation de l'action. « L'angoisse prophétique trouve donc sa base en ces profondeurs pithiatiques où, pour certains, se faire et se subir sont indiscernables. Mieux encore, l'angoisse est elle-même parti pris d'échec : le prévoir c'est s'en affecter d'abord, non pas sous la forme active du vouloir mais sous celle, passive et hystérique, de la **croyance.** En d'autres termes, l'échec requis, s'il doit pouvoir fasciner les lecteurs comme leur propre échec historique et l'échec éternel de l'homme liés par la médiation singulière d'une défaite anecdotique et antérieure de quelques années, ne résultera que d'une **conduite d'échec,** c'est-à-dire de l'apparition en quelque jeune âme habitée, d'une névrose subjective dont l'origine est à chercher dans les données singulières et datées de sa protohistoire. Les objectifs, en ce cas, sont fixés par l'Autre ; le jeune homme les affirme pour **siens** faute de pouvoir les repousser, mais ils ne cessent de lui paraître étrangers, ce qu'il manifeste par la croyance défensive qu'il ne peut les atteindre : cependant comme la non-réussite coïncide à ses yeux avec la sous-humanité — parce que la primauté de l'Autre confère à celui-ci le droit de définir à son gré l'humanisme et que, de ce fait même, le genre humain, aux yeux de sa victime, ne cesse d'apparaître comme son essence-autre — la névrose consiste ici dans l'attente humiliante d'une chute qui le délivrera du même coup du mandat qu'on lui impose malgré lui et de son destin d'homme. L'échec de 1848 ne trouvera sa justification que dans le récit de faits antérieurs inspirés par la métamorphose pathologique d'un petit d'homme en homme-échec. » (**Ibid.**, p. 420-421.) Réussite de et dans l'échec, l'échec comme exclusif horizon de toute l'expérience des écrivains de l'Art-Névrose, offert en pâture propitiatoire et exorcisme à travers ce qui s'impose de **fascinant** dans cette démission entérinée et se sanctionnant à mesure où s'accomplit la lecture, qui en même temps qu'elle prête au texte sa puissance d'envoûtement, la saisit comme puissance-autre, échec de l'autre donc échec autre. « Il faut, en un mot,

(Suite page 216.)


FUKA

que le lecteur soit assouvi et protégé contre lui-même par la consistance et l'authenticité d'une expérience qui **ne peut être** la sienne et qui soit vécue sous ses yeux par une conscience envoûtée, celle qu'il reconstitue, en la lisant, comme son produit et, en même temps, comme une réalité étrangère. » **(Ibid.,** p. 422.)

Portrait-robot névrotique donc, à névrose protohistorique et à effets exhibés comme champ « d'assouvissement protégé », circonscrit et autre pour le lecteur, prophétique d'être autre, et pourtant le même que la grande Faute enfouie en l'âme de chacun comme crime à digérer sous l'apparat d'un autre traitement, plus décisif, et sans recours. Soulagement. Leconte de Lisle n'est pas ce traitement de choc. « Il n'est pas déterminé **en lui-même** à contester la réalité de l'être, et, pas davantage, à subir l'imaginaire comme une hétéronomie de la sensibilité. » **(Ibid,,** p. 413.) Il ne peut pas rompre avec le sensible, il ne peut pas contester la réalité, il n'en a pas les moyens, parce qu'en lui-même il n'a pas été déporté hors de lui-même, il n'a pas subi lui-même, en lui-même, dans son être cette espèce de puissance aspirante vers le néant, dans la mesure où il n'a pas été compromis par cette histoire et l'exigence de celle-ci d'idéologiser le néant du monde. Il fait un art névrosé sans être névrosé, c'est-à-dire dans le manque de la condition existentielle qui le rendrait convaincant. « En d'autres termes, il fait ce qu'il faut mais **sans y croire** ; la conséquence inévitable est que le lecteur n'y croit pas non plus. » **(Ibid.,** p. 413.) Le lecteur sent Leconte de Lisle comme un corps étranger et opère à l'encontre de cette greffe une attitude de rejet. Il ne s'agit pas de l'œuvre qui viendrait compenser le traumatisme ou la lésion ressentis par ce public. D'une part parce que son pessimisme n'est pas du même tissu dans sa dimension doloriste que le pessimisme historique, et d'autre part également parce que ce pessimisme n'est que le résultat extérieur, le conditionnement mécanique du poète par l'histoire. Bref, dans la mesure où l'articulation entre sa particularité et l'Esprit Objectif est une articulation à sens unique, où seul l'Esprit objectif agit en dispensant quelques éléments de lui-même en celui doté de suffisamment de lucidité pour savoir qu'il ne pourra rien faire sans mettre en œuvre certaines données rhétoriques propres aux exigences de cet Esprit. Absence donc de l'indissoluble unité de la névrose objective et subjective : la particularité de Leconte de Lisle n'a pas été produite au sein de cette histoire ou par elle jusque dans son idiosyncrasie la plus intime ; elle ne caractérise pas son malaise ou son insatisfaction en sorte que ces derniers trouveraient la liquidation de leur manque en se hissant au niveau de réconciliation de l'Esprit objectif, ou mieux que la liquidation : sa sublimation ou sa magnificence du fait d'être capable de l'objectiver ou de le produire dans une objectivation qui le fasse accéder à la sanction d'une reconnaissance universelle. Certes il s'agirait d'une reconnaissance folle ou dans la folie, mais par-là même d'un devenir historique ou historial de la particularité au niveau de l'universalité — elle-même folle. Alors se reconnaitrait l'énergie propre à toute particularité pour « faire quelque chose de grand », et par-là réconcilier sa limitation avec l'illimitation.



Vers 1972, place Flaubert, à Rouen.

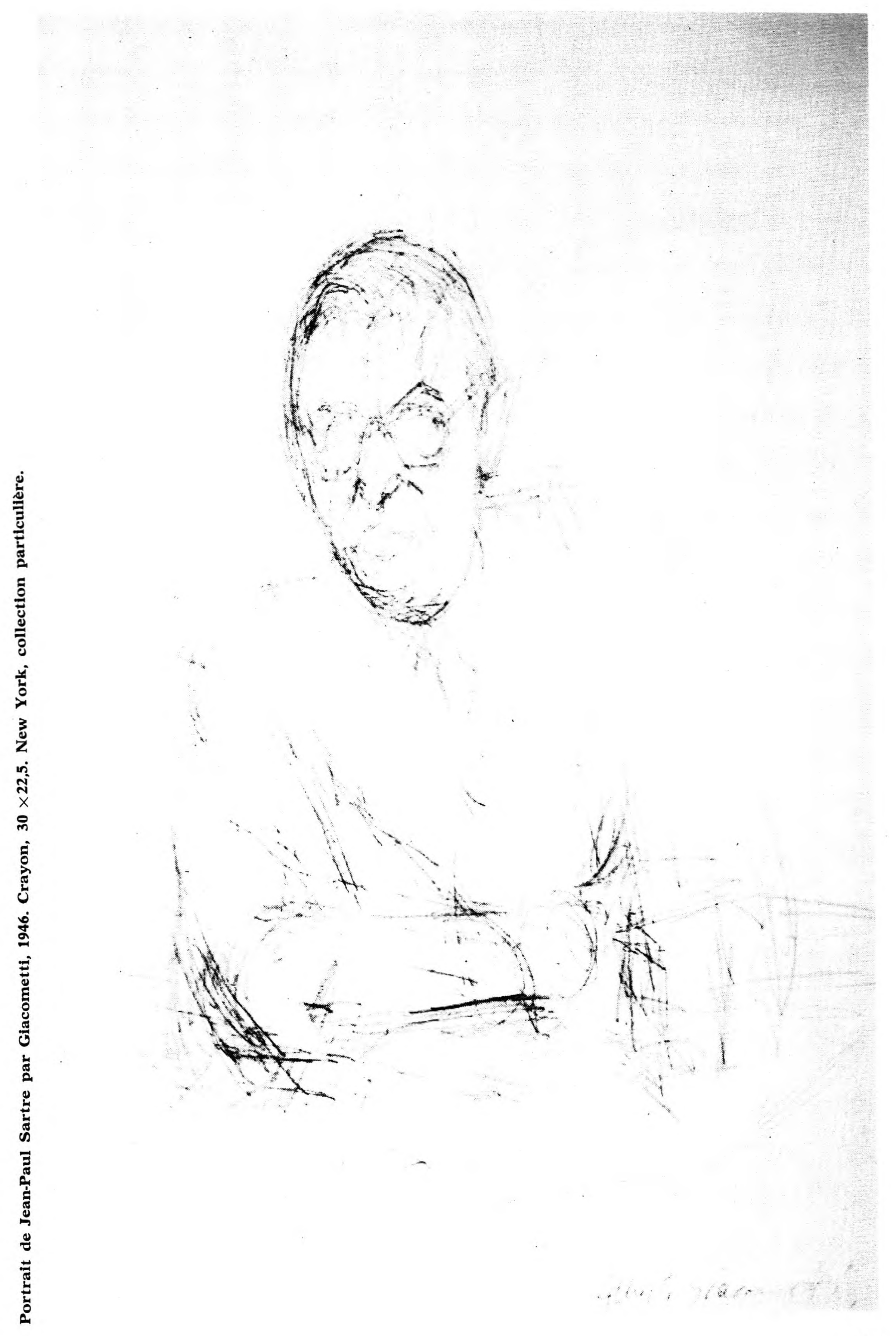
On voit maintenant le paradoxe ou la fonction surdémonstrative de l'exemple ou plutôt du contre-exemple que représente l'inadéquation de Leconte de Lisle à son Histoire. Inadéquation à une histoire paradoxale, considérée comme non-sens, du fait même de l'insuffisance de sa folie pour être à la hauteur d'une histoire folle, de l'impossibilité de l'homme, la nécessité de cette impossibilité. Or jusque-là y compris, et à l'encontre de Leconte de Lisle, on peut observer des particularités qui opéreront leur réconciliation avec l'Esprit objectif, c'est-à-dire selon le principe avancé par Hegel : que l'esprit subjectif ne peut manquer de pouvoir, vouloir et devoir se réconcilier avec et dans l'Esprit Objectif. Mais aussi bien, en l'occurrence, nous avons rencontré un cas de particularité qui n'arrive pas à s'élever jusqu'à cette universalité, déchet de l'histoire, rejeté sur les bas-côtés du devenir triomphal de l'histoire folle. Une particularité qui, sans être dépourvue de l'énergie requise à ce dépassement de soi vers un mieux universel, se trouve en porte-à-faux au regard de cette ambition. Porte-à-faux dû à son anachronisme : Leconte de Lisle est d'un autre temps, et cela parce qu'il est d'un autre lieu, agéographique à proprement parler. A La Réunion, il ne mobilise sa particularité propre qu'à propos d'une « cause » anachronique. Particularité actuelle certes, mais hors du temps du fait d'être hors du cours du monde, ce qui s'en définit comme le centre : la métropole et plus généralement à cette époque l'Europe comme centre occidental et spirituel. Sans chance dès lors.

Les frères Goncourt par Nadar.

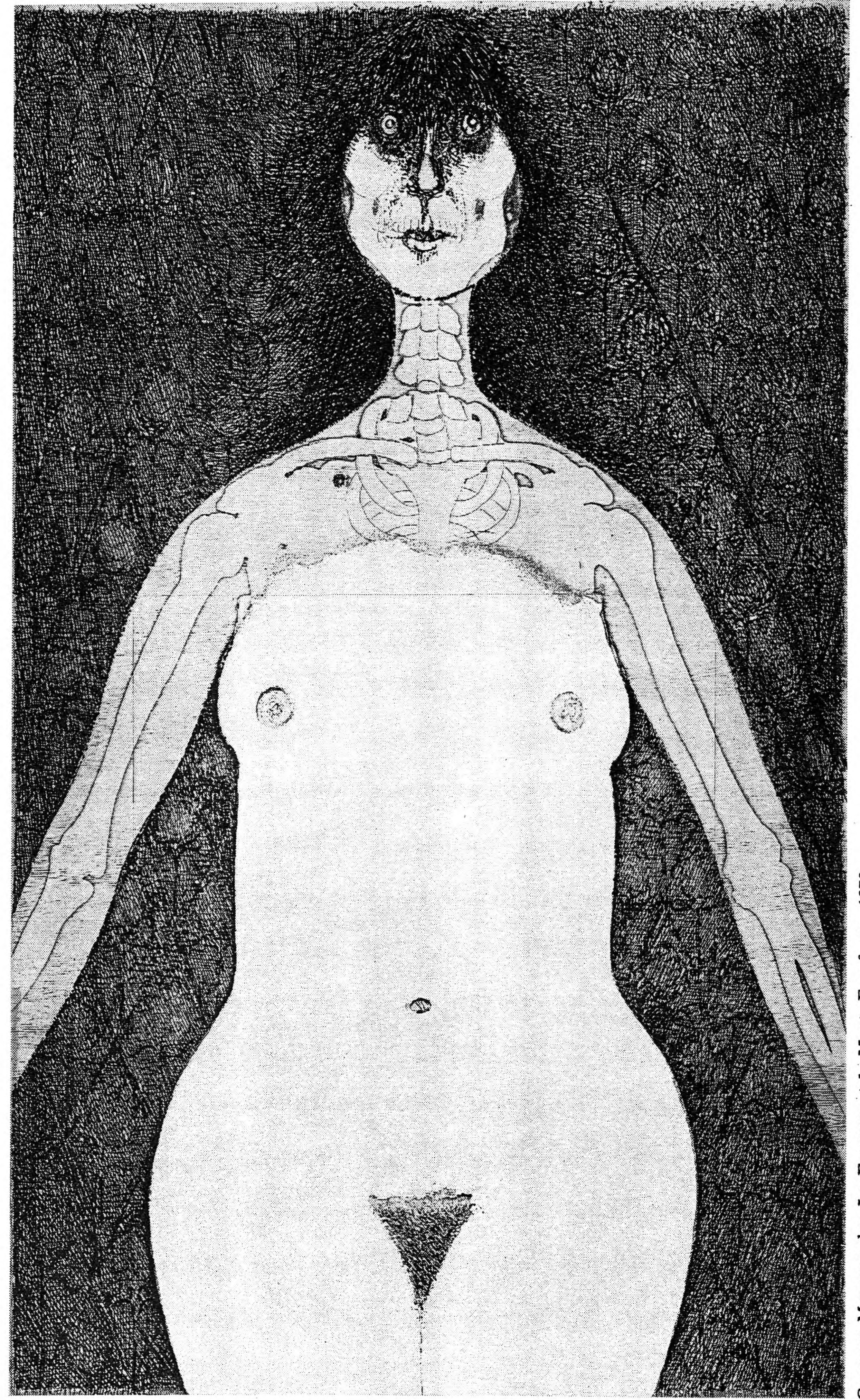


Mais en conséquence il nous reste de ce détour une surconfirmation de la volonté d'accéder à l'universalité, puisque celui-là même à propos duquel Sartre produit le jugement le plus disqualificateur qui se puisse imaginer, du fait qu'il se soit placé à côté de toute historialité digne de ce nom, n'en était pas moins pour autant également sur la ligne de départ. Car c'est pour des raisons de conjoncture historico-sociale et géographique qu'il n'a pas pu réaliser son ambition et être à la hauteur d'un quelconque objectif, en l'occurrence celui de l'Esprit. Reste la nécessité de l'Esprit objectif, puisque c'est encore elle qui est à l'œuvre lorsqu'une particularité n'arrive pas à son Idée. Ruse de la Raison dont Sartre semble lui-même être la victime puisque dans le moment même où il produit cette disqualification, il s'interdit en droit de la produire : le cul-de-sac de l'histoire est encore un effet de l'histoire, et ce qui explique l'échec de Leconte de Lisle en lève par-là même la culpabilité ; il ne pouvait rien faire de plus que ce qu'il a fait à partir de ce que l'Histoire et le cours du monde en avaient fait. Absout par bonne volonté et mauvaise circonstance. Toujours l'Esprit rédempteur, sa Grâce, même pour les pécheurs.

Pierre VERSTRAETEN



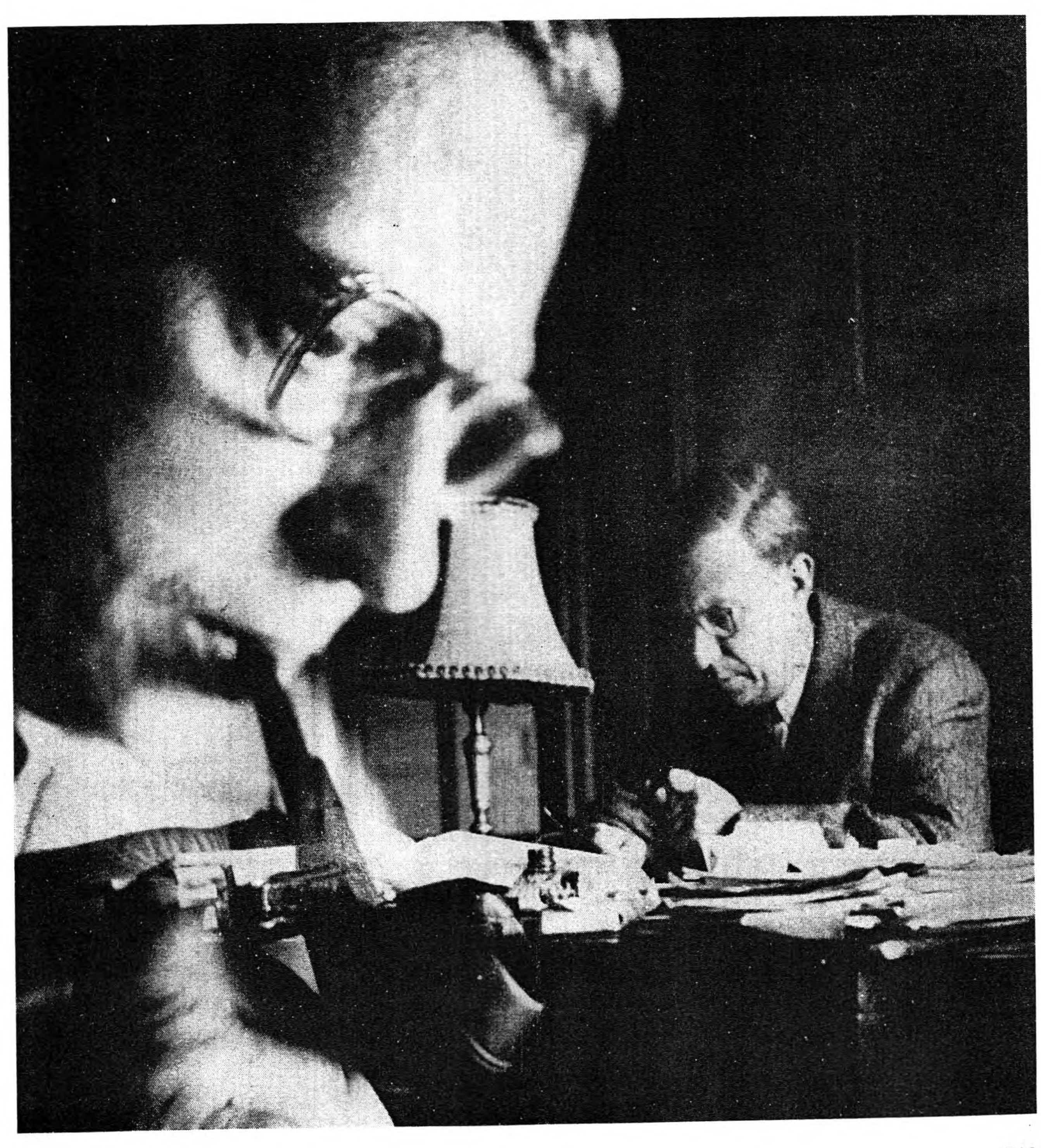
Portrait de Jean-Paul Sartre par Giacometti, 1946. Crayon, 30 × 22,5. New York, collection particulière.

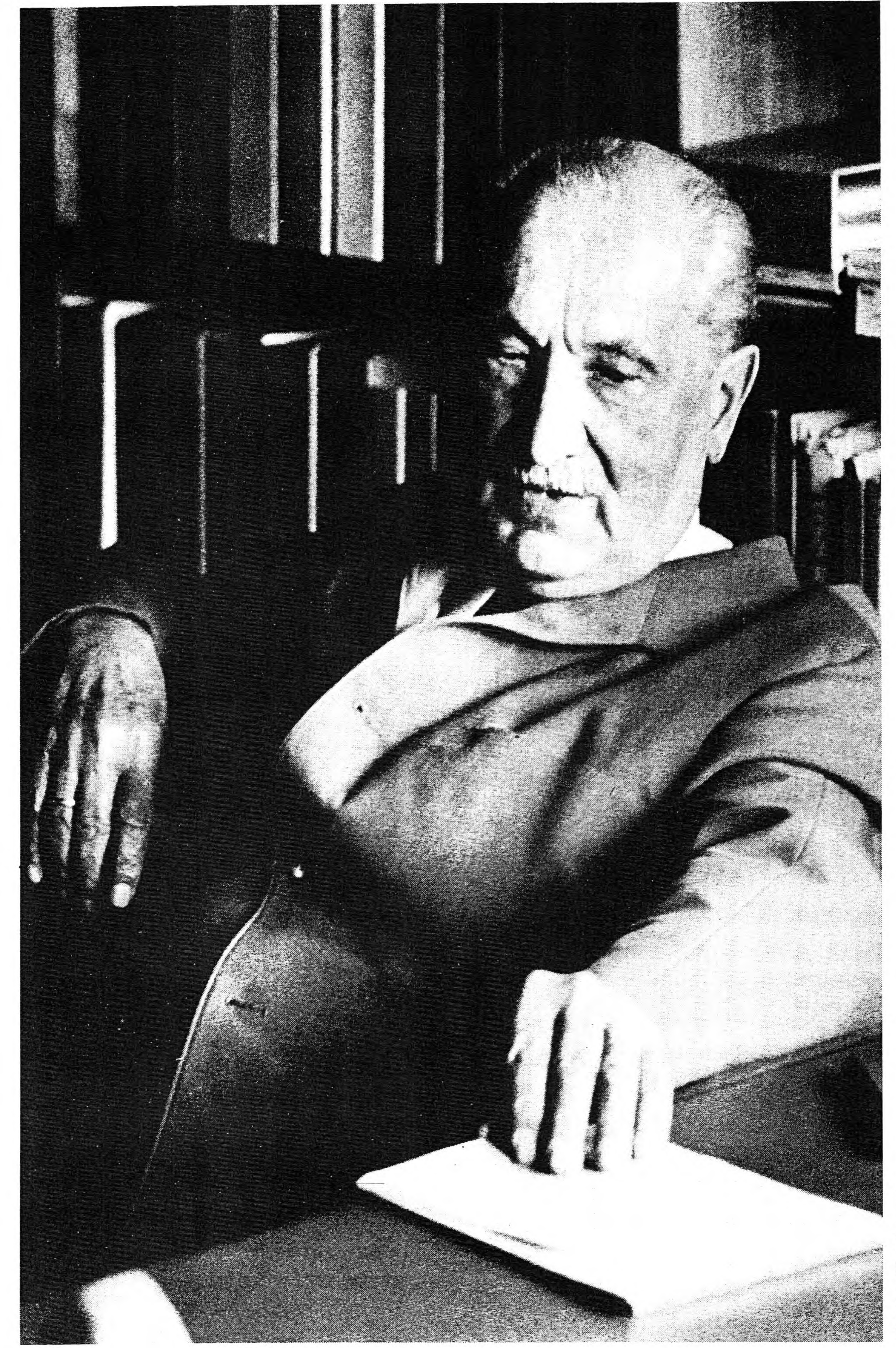


Gregory Masurovsky, **La Femme et la Mort**, Eau-forte, 1978.

5

Philosophie





Martin Heidegger.

Léo FRETZ

Le

Concept d'individualité

I. — INTRODUCTION

Dans leur bibliographie [1] de l'œuvre de Sartre, Contat et Rybalka se demandent si la question d'une coupure épistémologique entre les deux principaux ouvrages philosophiques, *L'Etre et le Néant* et *Critique de la Raison Dialectique*, ne doit pas être considérée comme irrésolue. Ceci est, à mon avis, la conséquence du manque total d'une interprétation fondamentale de la *Critique*. Il est vrai que, tant sur le continent que dans le monde anglo-saxon, on a entrepris quelques tentatives très intéressantes de reconstruire la *Critique* de telle façon que les thèses principales en deviennent accessibles [2] ; mais malheureusement il manque jusqu'à présent une reconstruction fidèle de cet ouvrage.

Quoique je n'ai pas du tout la prétention d'avoir compris la *Critique* dans tous ses détails, j'en suis venu à la conclusion que bien des critiques, tant du camp libéral que du camp marxiste-dogmatique, supposent à tort que l'antropologie telle que Sartre l'a développée n'est au fond rien d'autre qu'une suite à la conception de l'homme lancée dans *L'Etre et le Néant*. L'exemple par excellence de ce manque de compréhension, se trouve dans l'étude du philosophe polonais Adam Schaff intitulée « *Marx oder Sartre* » [3].

Persuadé qu'une solution au problème posé par Contat et Rybalka, est de la plus grande importance pour savoir si, dans un avenir proche, il y aura une possibilité de dialogue

---

1. Paris, 1970, p. 339.

2. P.e. : I) R.D. Laing, D.G. Cooper, **Reason and Violence, A Decade of Sartre's Philosophy 1950-1960,** Londres 1964. 2) Wilfrid Desan. **The Marxism of Jean-Paul Sartre,** New York 1965. 3)Klaus Hartmann : **Sartres Sozial-Philosophie, Eine Untersuchung zur « Critique de la raison dialectique »**, Berlin 1966. 4) Theodor Schwartz : **Jean-Paul Sartres « Kritik der dialektischen Vernunft »**, Berlin 1967. 5) Pietro Chiodi : **Sartre and Marxism,** The Harvester Press 1976 (traduit de l'italien). Cf. aussi La critique de André Gorz dans « Le socialisme difficile », Paris 1967, pp. 215-244.

3. Vienne, 1964 (traduit du polonais). En France ce sont Raymon Aron avec **« Histoire et dialectique de la violence »** et Claude Lévi-Strauss avec **« La pensée sauvage »** (Chap. IX). C'est tragique que le malentendu entre ces deux grands penseurs et Sartre paraisse inévitable.

entre philosophes marxistes et philosophes plus convaincus de l'importance de l'individu, je prépare une étude qui peut contribuer à résoudre ce problème. Après un travail approfondi sur l'œuvre philosophique de Sartre, j'en suis venu à la conviction que, si il est vraiment question d'une coupure épistémologique dans sa pensée, celle-ci a déjà eu lieu dans une phase antérieure ; ou dans une formule apodictique : cette coupure est déjà visible quand on soumet *La Transcendance de l'Ego* et *L'Etre et le Néant* à une reconstruction comparative approfondie.

J'y veux essayer de démontrer, par une reconstruction critique des analyses de la mauvaise foi — ayant comme point de départ une reconstruction critique de l'interprétation de Freud dans *L'Etre et le Néant* — que l'être-pour-autrui n'est pas, à l'inverse de ce que Sartre prétend, d'un autre ordre que le *Mitsein* de Freud. La thèse soutenue par Sartre dans *L'Etre et le Néant*, à première vue paradoxale, que la bonne foi est un spécimen de la mauvaise foi, s'explique uniquement si on se rend compte que le censeur de la conscience de bonne foi montre déjà le caractère d'un sur-moi et que, pour cette raison, il est déjà complètement conditionné par un *Mitsein* social. Le niveau réflexif de la conscience de la mauvaise foi et celui de la bonne foi, telles que Sartre les a esquissées, est à mon avis un niveau du *deuxième* degré et ne peut, pour cette raison, que difficilement être caractérisé comme cogito préréflexif, c'est-à-dire comme conscience du *premier* degré, telle que Sartre l'a nommée.

Quand on fait une étude consciencieuse de l'exposé sur l'analyse régressive dans la *Critique de la raison dialectique*, il faut constater que l'homme qui applique une telle analyse sur soi (comme analyse historico-transcendentale) se reconnaît finalement comme un individu *impersonnel* ou bien, dans la terminologie de Sartre, comme « homme historique ».

Cette constatation me paraît d'une extrême importance parce qu'alors la supposition se confirme que Sartre revient à une position épistémologique analogue à celle qui était défendue par lui antérieurement dans *La Transcendance de l'Ego*. Dans une formule apodictique : le concept de « l'homme historique » et le concept dialectique du « travail humain » tels que Sartre les a développés dans la « Critique » peuvent être interprétés comme des versions mûries du premier concept de la « conscience transcendantale » dans *La Transcendance de l'Ego*, qui est caractérisée dans cet essai comme *impersonnelle*. D'autres ont déjà signalé l'affinité entre les conclusions de *La Transcendance de l'Ego* et la philosophie marxiste. Dans son étude « Sartre et la réalité humaine »[4], Colette Audry, par exemple, l'a constatée explicitement mais, autant que j'en puis juger, on n'a jusqu'à présent pas encore suffisamment examiné dans quelle mesure cette affinité repose sur un fonctionnement strictement épistémologique. Mon but est de contribuer à la recherche de ce fondement.

Je suis persuadé que le concept de « l'homme historique » tel que Sartre l'a développé dans « la Critique » servira de base à une nouvelle éthique marxiste-existentialiste. Le philosophe anglais G.-J. Warnock pose, dans *The Object of Morality*[5], que la condition humaine est fondamentalement caractérisée d'une part par des « limited sympathies », d'autre part par une « limited rationality ». La question de savoir laquelle des deux caractéristiques doit être considérée comme primaire reste ouverte[6]. La « Critique » m'a appris que les deux caractéristiques sont strictement interdépendantes. Rationalité sans sympathie est vide, sympathie sans rationalité est aveugle. En se servant de l'analyse régressive de Sartre, l'homme peut pénétrer dans ce qu'on pourrait appeler « une rationalité de compréhension » ou, comme l'exprime Sartre : « l'empathie ». Uniquement dans cette rationalité, on peut trouver une solution au problème du solipsisme, comme il l'a démontré par une argumentation concluante dans la « Critique ». Ce principe de rationalité me semble en outre d'une très grande importance pour les discussions méthodologiques telles qu'on les mène aujourd'hui. Si Popper montre que la rationalité analytique ne peut se justifier elle-même[7] (dans une « logic of justification »), c'est Sartre qui donne une explication de cette impossibilité en démasquant la rationalité analytique comme une rationalité dialectique

---

4. Paris 1966, p. 76.
5. Londres, 1971.
6. Warnock croit que le manque de sympathie est plus fondamental, mais il ne peut pas fonder cette opinion, o.c. pp. 24 et suiv.
7. Voir p.e. « **The Open Society and its Enemies** », Londres 1969 p. 231 : « But this means that whoever adopts the rationalist attitude does so because he has adopted, consciously or unconsciously, some proposal, or decision, or belief, or behaviour; an adoption which may be called « irrational ». Whether this adoption is tentative or leads to a settled habit, we may describe it as an irrational « **faith in reason** ». Voir aussi : « The Logic of Scientific Discovery », Londres 1968.

aliénée. Si après Marx on sait que la « logique de la découverte scientifique » (« logic of scientific discovery ») est conditionnée par des développements sociaux, c'est Sartre qui *éclaircit* — en analysant le phénomène de la contre-finalité comme fondement anthropologique pour chaque manifestation d'une aliénation sociale quelle qu'elle soit — le développement réel de la science moderne et qui en même temps donne des perspectives pour un changement radical de l'activité scientifique.

Dans les pages suivantes je ne veux pas donner une reconstruction totale du développement philosophique de Sartre. Je me contente d'une première approche (nécessairement d'un caractère très abstrait) pour localiser la coupure épistémologique [8] entre *La Transcendance de l'Ego* et *L'Etre et le Néant*. Ce choix s'explique par mon opinion qu'une compréhension de cette coupure est d'une importance définitive pour une évaluation adéquate de l'œuvre philosophique de Sartre dans sa totalité.

II. — LA TRANSCENDANCE DE L'EGO (PREMIERE PARTIE)

Remarques préliminaires

Dans ses *Méditations cartésiennes* Husserl suit Descartes dans son doute méthodique, mais le radicalise. Chez Husserl le doute est une mise entre parenthèses, une εποχη, de la réalité, une réduction de cette réalité si radicale que le moi, non seulement comme réalité psycho-physique, mais aussi comme réalité psychique, en est éliminé complètement. Ce qui reste comme certitude c'est — ainsi que chez Descartes — l'activité même du doute ; Husserl cependant ne désigne plus cette activité de la conscience comme une « res cogitans », comme une substance, mais plutôt comme une activité complètement dynamique. Le moi a disparu, non seulement comme réalité psycho-physique mais aussi comme réalité psychique. Ce qui reste est ce qu'il appelle un « Ego transcendantal », qui se distingue du moi psycho-physique et psychique justement par le fait qu'on ne saurait aucunement le caractériser comme « substance ».

La correction qu'apporte Husserl à Descartes, quand il ne caractérise plus la conscience transcendantale comme substance, mais comme une activité complètement dynamique, s'explique par « l'intentionnalité » de la conscience. Par l'intentionnalité la conscience est toujours liée avec le monde vers lequel elle se dirige. C'est pour cette raison que la conscience transcendantale ne saurait être réduite à une forme pure. Elle n'est pas non plus une possibilité pure, elle reste toujours une réalité. Cette réalité cependant n'a pas un contenu dans le sens que la conscience *contient* en soi les choses du monde (comme des images par exemple). Cette conscience ne connaît pas de contenus. Elle *est* justement une relation dynamique aux objets du monde, rien de plus, rien de moins. La conscience transcendantale de Husserl se caractérise justement par cette combinaison de forme et réalité, de possibilité et réalité, que l'on ne trouve pas encore chez Kant [9].

A propos de l'élimination par Husserl du moi psycho-physique et psychique dans l'εποχη et de l'introduction d'un « Ego transcendantal » il faut bien se poser la question : cet ego transcendantal, quel ego est-ce ? De quel ordre ontologique est-il ? Si en effet cet ego ne rappelle plus d'aucune façon ce que nous désignons d'habitude du terme « moi » ou « Ego », y a-t-il encore quelque sens à parler d'un « Ego » ? Ne devrait-on pas éliminer également cet Ego en suivant le radicalisme de Husserl ? Ne sommes-nous pas victimes d'un préjugé énorme, si nous estimons l' « Ego » et la « personnalité » de la conscience humaine incontestables ? L'Ego transcendantal de Husserl n'est-il peut-être rien de plus qu'une version laïcisée du concept de l'âme, d'origine chrétienne ? Depuis 1900 des questions comme celles-ci s'imposent de plus en plus dans le domaine de la philosophie et de la psychologie. Des penseurs si divers que Nietzsche, Freud, Mach, Wittgenstein arrivent tous à la conviction que ce n'est pas la *personnalité* de la conscience qui constitue les phénomènes psychiques, mais qu'un substrat impersonnel,

---

8. Pour les sens différents de la notion « coupure épistémologique », voir l'interview de Brigitte Devismes avec Lucien Goldmann sur « l'emploi actuel du concept de « coupure épistémologique » dans Sami Naïr et Michael Lowy, **Lucien Goldmann,** Paris 1973, pp. 135 et suiv. Ici — dessous nous utilisons ce terme dans un sens strictement philosophique, c.v.d. comme un adjectif dans la phrase « théorie de la connaissance ».

9. Voir surtout la première méditation.

conscient ou inconscient, est le fondement du comportement psychique. Ici on pourrait penser au concept de l' « Es » de Nietzsche, qui à travers l'œuvre de Groddeck (cf. *Le Livre du Ça*) revient comme désignation de l'inconscient dans la seconde typologie de Freud, mais on pourrait également penser à l' « Analyse der Empfindungen » de Mach ou à la théorie de la langue de Wittgenstein.

Sartre aussi doit être situé dans ce courant. L'originalité de sa contribution à la problématique de l'Ego ne doit pas être cherchée dans les questions qu'il se pose, mais dans ses réponses. Il est le seul philosophe de notre siècle à se servir d'une analyse transcendantale pour arriver à la conclusion de l'*im*personnalité de la conscience transcendantale et pour en écarter définitivement l'ego. L'Ego ne *réside* pas *dans* la conscience, il n'est pas *immanent* à la conscience ; il dépasse les limites de celle-ci, il la *transcende*. Aussi *La Transcendance de l'Ego* montre que l'ego ne doit jamais être considéré comme un habitant de la conscience, mais uniquement comme un produit de son activité. L'Ego est comme les objets du monde, une chose vers laquelle la conscience se dirige par l'intentionnalité. L'Ego se trouve au-delà de la conscience. C'est dans ce sens-là qu'il est transcendant.

Si Husserl radicalise le doute méthodique de Descartes, Sartre à son tour radicalise le principe de l'intentionnalité, tel que Husserl l'a développé. Si en effet la conscience transcendantale doit être caractérisée comme une activité complètement dynamique, cela signifie que le concept d'un Ego transcendantal devient un problème. L'argumentation de Sartre pour expliquer ce caractère problématique se déroule en trois phases. D'abord il démontre qu'un ego transcendantal (dans le sens de Husserl) et une conscience transcendantale intentionnelle s'excluent (chapitre A). Ensuite (chapitre B) il compare le cogito de Descartes et de Husserl avec la conscience transcendantale selon sa propre interprétation pour conclure définitivement à une différence principielle entre les deux. Selon lui le cogito de ses prédécesseurs montre une structure *réflexive* tandis que la conscience transcendantale, telle qu'il l'a développée, doit être caractérisée comme *préréflexive*. Il défend en outre la thèse, qu'une conscience réflexive montre une structure personnelle et qu'une conscience préréflexive montre une structure *impersonnelle*, respectivement prépersonnelles. Cette thèse, il l'avait déjà ébauchée dans le chapitre A. Finalement (chapitre C) il renforce les arguments apportés par une interrogation critique de la théorie psychologique de la Rochefoucauld.

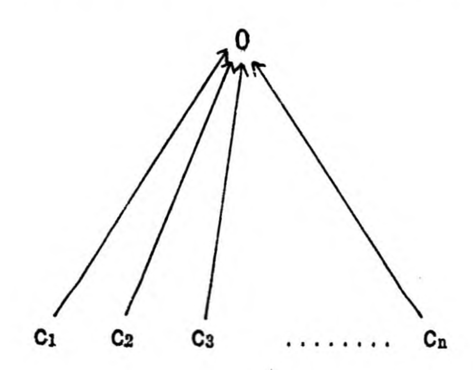
L'unité transcendante de la conscience

Quand je vois un arbre, ou quand je lis un livre, est-il question, dans cette activité, de la conscience, d'une unité dans ce sens que c'est *moi* qui vois l'arbre, que c'est *moi* qui lis le livre, ou bien cette unité est-elle réalisée par le fait qu'une série de moments de conscience est unifiée par l'objet vers lequel ils se dirigent ? Autrement dit : l'unité de la conscience se réalise-t-elle par une unité intérieure, sous le dénominateur d'un moi ou bien est-il plutôt question d'une unification externe par les objets du monde ? Voilà le problème central dans le chapitre A.

Selon Kant le « Je pense » doit pouvoir accompagner toutes nos représentations. Selon Sartre cependant cela ne signifie par qu'*en fait* ce soit toujours le cas. Souvent il est question d'une activité de la conscience où toute formation d'un ego est éliminée. Quand je suis plongé dans un livre captivant, quand je goûte le plaisir d'un beau tableau ou quand je cours pour attraper le train, les représentations des héros du roman, des images du tableau et du train sont des faits, mais il n'est pas forcément question d'une conscience de ces représentations. Au contraire, quand, comme on dit, je me « *perds* » vraiment dans mon activité, j'en suis bien conscient, mais je ne me rends pas expressément compte que c'est *moi* qui lis, qui regarde ou qui cours. Naturellement, quand quelqu'un me demande : que fais-tu là ? je réponds : je lis, je regarde, j'essaie d'attraper le train. Mais si l'expérience immédiate est interrompue par l'usage de la langue et que l'on se trouve déjà presque à un second niveau, supérieur, d'où l'on pense *sur* ce qui se passe au premier niveau, il est toujours possible que je donne la réponse *sans y réfléchir*. Il est vrai qu'alors une première formation d'un « Je » se réalise, le Je grammatical : le « Je » comme concept est déjà une première indication d'un « Moi » total, c'est-à-dire un Je qui se reconnaît aussi comme moi ; mais qui n'a pas encore un statut ontologique.

Selon Sartre ce n'est pas un Ego qui réalise l'unité de la série des consciences, qui se dirigent toutes vers l'objet dans le monde, mais c'est l'objet qui les unifie. Ou bien dans une formule plus concrète : quand je vois cet arbre, l'unité de ma perception est réalisée par le fait que chacune des consciences se dirige vers ce même arbre. Quand on désigne la série

des consciences par $c_1 \dots c_n$, et que l'on désigne l'arbre, l'objet transcendant à la conscience, comme 0, on peut représenter le processus de l'unification par la figure suivante :



L'unité de ma perception existe ainsi grâce à l'objet 0. Ainsi s'explique les mots de Sartre : « L'objet est transcendant aux consciences qui le saisissent et c'est en lui que se trouve leur unité » (Vrin, 1972, p. 22). Cette unité de la conscience est d'un ordre strictement transcendant, parce qu'aucun moment de la série n'a un caractère substantiel, mais chacun de ces moments n'est rien d'autre qu'une activité intentionnelle.

L'unité immanente de la conscience

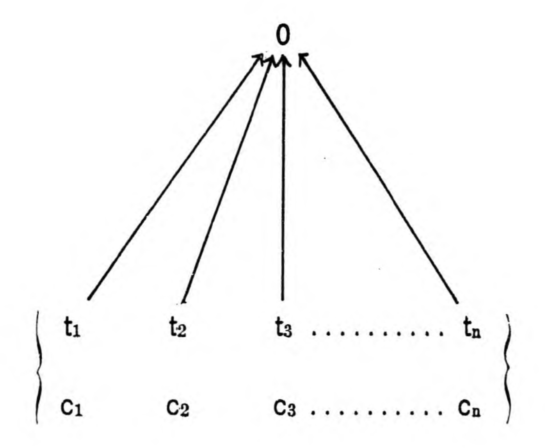
Cependant, puisqu'il est question d'un processus d'unification, ce qui signifie que tous les moments ne sont pas réalisés au même instant, la question est de savoir : quelle est la cause de l'unité dans la durée, de l'unité temporelle et *immanente* de ma perception ? Sartre y donne une double réponse. Premièrement il se refère à la « Conscience interne du temps » de Husserl, mais l'appui qu'il cherche chez Husserl concernant ce sujet semble plutôt atténuer sa thèse sur la transcendance de l'Ego [10].

Ce qui importe ici, c'est la seconde réponse et la signification du terme « individuel » dont il se sert dans cette réponse. (Dans tout l'essai ce mot a une signification tout autre que le terme « personnel ». La conscience transcendantale y est caractérisée comme « prépersonnelle » ou bien comme « impersonnelle », mais en même temps comme « individuelle ».) A la page 23 on peut lire : « D'un autre côté l'individualité de la conscience provient évidemment de la nature de la conscience. La conscience ne peut être bornée (comme la substance de Spinoza) que par elle-même. »

D'après ce qui précède, l'expression « la nature de la conscience » ne peut désigner rien d'autre que l'intentionnalité radicale de la conscience, tandis que le terme « individuel » doit être pris dans sa signification originelle d' « indivisible ». Il apparaît que pour Sartre l'intentionnalité de la conscience implique l'indivisibilité, l'unité immanente, de cette conscience. (Aussi la référence au concept de substance chez Spinoza s'explique-t-elle dans ce sens que chez lui la substance non seulement se produit elle-même sans cesse, mais qu'elle doit aussi être considérée comme unité et indivisibilité totale.) Après les deux citations données ci-dessus on peut constater qu'en fait Sartre fait appel au principe de l'intentionnalité à *deux* reprises. D'abord il conclut par l'intentionnalité de la conscience à une unité *transcendante* de cette conscience (... « et c'est dans cet objet que se trouve leur unité », p. 22). Ensuite il conclut en partant de cette même intentionnalité à une unité *immanente* et temporelle de la conscience transcendantale. Ainsi on pourrait représenter le processus d'unification de la série des conciences par la figure suivante :

---

10. Concernant l'unification de la conscience du premier degré (le pseudo-cogito) aussi bien que de la conscience du deuxième degré Sartre fait, dans **La Transcendance de l'Ego** (pp. 22 et 44), appel au « innere Zeitbewusstsein » de Husserl (voir Husserl : **Vorlesungun zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins).** La distinction radicale entre ces deux niveaux de conscience, pourtant, qu'il fait dans l'essai ancien, rend cet appel incompréhensible dans le cas du pseudo-cogito. Puisqu'à ce niveau-ci il n'est encore question d'aucune constitution du **sujet,** mais exclusivement d'un « champ transcendental » **impersonnel,** tandis que chez Husserl il n'est sans doute pas question d'un **ego** transcendantal, mais bien d'un **sujet** (« Subjekt »).



ce qui signifie : au moment $t_1 \ldots t_n$ une série de conscience $c_1 \ldots c_n$ se réalise. Non seulement les moments individuels $c_1 \ldots c_n$ sont enchaînés par le fait qu'ils se dirigent vers l'objet transcendant 0, mais ce même fait est la cause que les moments $t_1 \ldots t_n$ sont indivisiblement liés l'un à l'autre. C'est que s'il existe une corrélation entre $c_1 \ldots c_n$ et la série $t_1 \ldots t_n$, dans ce sens que chaque moment de conscience ne se réalise qu'à un seul instant, et que $c_1 \ldots c_n$ trouve son unité en 0, il en suit que l'unité de $t_1 \ldots t_n$ est garantie par celle de $c_1 \ldots c_n$. L'importance de cette argumentation, c'est qu'on peut conclure à une unité temporelle et immanente d'un acte de conscience, comme par exemple une perception, sans faire appel à aucun principe *subjectif* d'unification *dans* la conscience. Autrement dit : l'unité immanente de l'acte de conscience est garantie sans conclure à une structure personnelle de cet acte.

La conscience impersonnelle comme conscience de soi

Sartre soutient, que la conscience impersonnelle, la conscience du premier degré, est en même temps une forme de conscience de soi. Cette thèse est d'une importance fondamentale : selon Sartre, une conscience qui ne serait aucunement consciente d'elle-même, devrait être caractérisée comme une conscience inconsciente, ce qui serait une absurdité. Pierre qui voit l'arbre pose l'arbre comme objet, par conséquent il est une conscience positionnelle de l'arbre. Mais *comme tel* il est *en même temps* une concience non-positionnelle de soi. Aussi le terme « soi » ne dénote-t-il pas quelque entité mystérieuse (quelque chose comme le « véritable soi » de Pierre), mais il dénote uniquement ce qu'on désigne par l'expression « conscience positionnelle de l'arbre ». Pour Sartre la conscience transcendantale est donc une conscience de *soi*, non-positionnelle et impersonnelle. En résumé on peut constater que dans le chapitre A, Sartre fait accepter (a) que l'intentionnalité radicale de la conscience rend le concept d'un Ego transcendantal extrêmement douteux, (b) que l'unité transcendante ainsi que l'unité immanente de la conscience impersonnelle sont garanties par cette même intentionnalité, (c) que cette conscience impersonnelle est une conscience positionnelle d'un objet par le fait de cette unité transcendante, (d) que par le fait de l'unité immanente elle est en même temps consciente d'elle-même d'une manière non-positionnelle, et (e) qu'en tant que conscience de soi, impersonnelle et non-positionnelle, elle est absolument *sûre* d'elle-même, c'est-à-dire qu'elle est une conscience transcendentale.

L'évidence du cogito de Descartes et de Husserl

Ensuite, Sartre examine la thèse qu'au niveau de la conscience du premier degré, il n'est pas encore question d'un Ego en démontrant que le cogito de Descartes et de Husserl ne peut être interprété autrement que comme une conscience du deuxième degré. Avant cet examen il souligne encore une fois que, s'il est vrai que la conscience du premier degré ne montre pas la structure d'un Ego, elle peut toujours se faire objet de réflexion et, par conséquent, elle offre la possibilité de faire apparaître un Ego. L'apparence d'un Ego, par l'intermédiaire d'une conscience du deuxième degré, reste donc toujours possible. Voilà la thèse que défend Sartre. Ainsi il donne raison à Kant qui soutenait que « le Je Pense doit pouvoir accompagner toutes nos représentations ». Pour en donner un exemple : quand hier j'ai vu un paysage (au niveau du premier degré) il est en principe toujours possible qu'aujourd'hui je me souvienne (au niveau du

deuxième degré) que c'était *moi* qui voyais le paysage. Dans ce souvenir réflexif je me replie sur la conscience du premier degré que j'étais hier et à travers cet acte réflexif paraît l'Ego.

Bien que l'apparition de l'Ego reste donc toujours *possible*, en *fait* l'Ego n'est pas toujours présent. Cette thèse, déjà soutenue dans le chapitre précédent, Sartre la fait ressortir davantage dans le chapitre B. Il démontre que même l'évidence du « Je pense » ne concerne pas le « Je », mais plutôt l'acte de conscience : « pense ». Bien qu'il faille interpréter ce « cogito » comme une conscience du deuxième degré et que ce soit pour cette raison que l'Ego se présente sur ce niveau, cela ne veut pas dire que « Je » et « Pense » possèdent un même degré d'évidence, comme le croyait Descartes. Les arguments pour soutenir cette thèse sont d'un raffinement extrême. Premièrement Sartre met en évidence qu'à côté du souvenir réflexif, dont il était question ci-dessus, un souvenir non-réflexif est possible, dans lequel l'Ego est complètement absent (étape 1). Ensuite le degré d'évidence de ce dernier souvenir est examiné pour conclure que celui-ci n'est pas moindre que celui du souvenir réflexif (étape 2). Et enfin les arguments pour arriver à cette conclusion sont utilisés pour mettre en relief l'évidence du cogito cartésien.

Etape 1. Le souvenir n'est pas forcément un repliement sur ce qui a eu lieu à un niveau de conscience plus bas. A côté du souvenir réflexif, il y a de la place pour un souvenir non-réflexif ou bien — dans la terminologie sartrienne — un souvenir complice. Ce dernier doit être considéré comme une reviviscence d'une expérience originelle, un renouvellement d'une expérience antérieure. Pour en donner un exemple concret : un « revoir » du paysage qui était vu hier (au niveau du premier degré). En ce cas je ne me souviens pas que c'était *moi* qui voyais le paysage mais je ne me souviens que du *paysage*. L'Ego est absent dans ce souvenir. (Sartre introduit ce souvenir complice comme un procédé artificiel. Il va de soi qu'un véritable souvenir « complice » ne se produit le plus souvent que spontanément. Par exemple : tandis que je m'occupe de toute autre chose, le souvenir du paysage s'impose.)

Etape 2. En déterminant le degré d'évidence du cogito cartésien Sartre se sert des concepts « évidence apodictique » et « évidence adéquate » empruntés à Husserl. Pour Husserl une chose possède une « évidence apodictique » quand — d'un point de vue logique — il est impossible de penser sa non-existence (dans le doute méthodique par exemple le doute, à son opinion, a une évidence apodictique ; on ne peut douter du doute même). Pour Husserl une chose possède une évidence adéquate, si son existence possède non seulement une évidence apodictique, mais si, en même temps, tous ses aspects (« *Abschattungen* ») se présentent. (L'Ego transcendantal par exemple possède bien une évidence apodictique pour Husserl, mais non pas une évidence adéquate, puisque tous les aspects de cet Ego ne se présentent pas au même instant.) Si l'on veut traduire le point de vue de Sartre par rapport au degré d'évidence des deux formes du souvenir en termes d'évidence apodictique et adéquate, on peut dire que le souvenir réflexif et le souvenir complice possèdent un même degré d'évidence apodictique, dans la mesure où chez les deux il est question d'une conscience non-positionnelle de soi. Certes, le souvenir réflexif est une conscience du *deuxième* degré, le souvenir complice est une conscience du *premier* degré, mais cette différence n'a aucune influence sur leur degré d'évidence. L'évidence apodictique ne concerne que le *fait* du souvenir, non pas le *comment* de celui-ci. La question de savoir si cette conscience de soi possède une évidence adéquate n'a pas de sens, parce que dans le souvenir en tant que conscience de *soi non-positionnelle*, il n'est pas question de « *Abschattungen* », tandis qu'il n'est question d'aucune évidence en tant que le souvenir est une conscience *positionnelle* du premier ou du deuxième degré. C'est que je peux très bien me tromper quant à *l'acte de voir* le paysage et quant au *paysage* lui-même (les deux pourraient être imaginés).

Etape 3. Reste la question : quel est le degré d'évidence de l'Ego qui apparaît à propos de la conscience du deuxième degré ? Après ce qui précède on ne peut que tirer la conclusion suivante : cet Ego n'apparaît qu'en tant que la conscience du deuxième degré est une conscience *positionnelle* de *l'acte de voir* le paysage. Non pas le souvenir même, mais le fait que c'était *moi* qui *voyais* le paysage est objet de réflexion. L'acte de voir est objectivé comme un « J'ai vu ». Autrement dit : l'Ego est un « J'ai vu ». Il est vrai que l'Ego apparaît, mais seulement en tant qu'il est objectivé comme un « voir ». Par conséquent il est, comme tous les objets posés par la conscience, susceptible de doute et aucunement évident.

Trois niveaux de conscience

A propos de l'argumentation qui précède on pourrait bien se demander : la conscience du deuxième degré peut-elle à son tour se faire objet de réflexion ? Sartre donne la réponse sui-

vante : « Toute conscience réfléchissante est, en effet, en elle-même irréfléchie et il faut un acte nouveau et du troisième degré pour la poser » (p. 29). Mais il ajoute immédiatement : « Il n'y a d'ailleurs pas ici de renvoi à l'infini puisqu'une conscience n'a nullement besoin d'une conscience réfléchissante pour être consciente d'elle-même » (p. 29). Il en résulte que Sartre distingue en effet *trois* niveaux de conscience. Afin d'y voir clair nous en faisons ici une énumération en les illustrant chacun d'un exemple concret.

1. *Conscience du premier degré.* Conscience *non-positionnelle* de soi, où le terme « soi » désigne une conscience positionnelle d'un objet transcendant. *Exemple :* Je vois un arbre et je suis conscient de « moi ». Le terme « moi » ne dénote que la perception « voir ».

2. *Conscience du deuxième degré.* Conscience *non-positionnelle* de soi, où le terme « soi » désigne maintenant la conscience non-positionelle de soi, telle qu'elle a été décrite sous (1). *Exemple :* Je vois un arbre et je suis conscient de « moi ». Ici le terme « moi » ne dénote pas la perception « voir », mais la conscience non-positionnelle de cette perception.

3. *Conscience du troisième degré.* Conscience *positionnelle* de soi, où le terme « soi » désigne la conscience non-positionnelle de soi, telle qu'elle a été décrite sous (2). *Exemple :* Je vois un arbre et je suis conscient de « moi ». Ici le terme « moi » dénote de nouveau la conscience non-positionnelle de cette perception. Seulement maintenant cette conscience non-positionnelle est thétisée explicitement.

Ces exemples illustrent que le terme « moi » sous (1) est utilisé dans un sens impropre. La conscience non-positionnelle de voir ne montre pas encore une structure *personnelle.* Il serait mieux de dire : *il* est vu un arbre et *il* est question d'une conscience de cette perception. Sous (2) le terme « moi » est utilisé à juste titre dans ce sens, qu'en cas de conscience d'une conscience de perception il *doit* être question d'une structure personnelle en tant que la *perception* y est thétisée et qu'elle est vécue comme « propre ». Cependant le terme « moi » n'est pas utilisé à juste titre en tant que le *sujet* de la perception n'est pas encore thétisé. Sous (3) le terme « moi » a enfin sa vraie signification. La *perception* ainsi que le *sujet* de cette perception sont thétisés.

III. — L'ETRE ET LE NEANT

Le problème

Dans son introduction à la première édition française en forme de livre de *La Transcendance de l'Ego* (1965) Sylvie le Bon signale que Sartre dans son ouvrage *L'Etre et le Néant* se réfère à deux reprises explicitement à son essai de jeunesse et qu'il maintient les conclusions qu'il y avait défendues. A juste titre elle ajoute immédiatement que sa position par rapport au problème du solipsisme est complétée et approfondie d'une manière fondamentale. Ce qu'elle ne mentionne pas, c'est que, à une des pages citées par elle, Sartre s'éloigne d'une caractérisation de la conscience préréflexive comme individu *impersonnel...* Le pour-soi est ici qualifié explicitement comme *personnel :* « mais il n'en faudrait pas conclure que le pour-soi est une pure et simple contemplation « personnelle »... c'est au contraire la conscience dans son ipséité fondamentale qui permet l'apparition de l'Ego, dans certaines conditions, comme le phénomène transcendant de cette ipséité » (pp. 147-148) [11]. Ce changement cependant est de la plus haute importance parce que seulement par lui s'explique le peu de satisfaction qu'éprouve Sartre devant sa solution du problème du solipsisme dans *La Transcendance de l'Ego* [12]. C'est que cette foi-ci il prétend, que, même en maintenant la thèse de *La Transcendance de l'Ego,* l'unique possibilité d'échapper au problème de solipsisme consiste dans la preuve que « ma conscience transcendantale... est affectée par l'existence extra-mondaine d'autres consciences de même type (p. 291). Cependant, il n'est seulement question d'un *problème* du solipsisme que si l'on a reconnu d'abord l'existence d'un « soi » sous une forme ou une autre. Pour Sartre il existe dans *L'Etre et le Néant* un problème du solipsisme, *parce que,* au chapitre I de la « deuxième partie », il a pourvu le « pour-soi » d'une

---

11. Dans les citations ci-dessous de **l'Etre et le Néant** (Gallimard, 1957 [1943] nous donnons seulement le numéro de page. Dans les citations de **La transcendance de l'Ego** (Vrin, 1972) nous ajoutons : **TE.**

12. Pour cette solution voir **La Transcendance de l'Ego,** pp. 84 et 85.

structure *personnelle*. Il faut s'en rendre compte avant de juger la solution que donne Sartre à ce problème.

On trouve une première caractérisation plus détaillée de la conscience préréflexive dans le § 3 de l'introduction de *L'Etre et le Néant*. En comparant celle-ci avec les caractérisations de *La Transcendance de l'Ego* on constate que dans les deux études cette conscience est conséquemment nommée une conscience non-positionnelle de soi mais qu'il y a aussi des différences frappantes. Si dans *La Transcendance de l'Ego* il parle encore d'un « champ impersonnel ou prépersonnel » et d'un « pseudo-cogito », dans l'Introduction de *L'Etre et le Néant* on ne trouve plus ces qualifications. Il y défend encore radicalement l'intentionnalité de la conscience, mais en même temps il cite avec beaucoup d'approbation la « nécessité de fait » de Husserl comme dénotation pour le cogito préréflexif. C'est surtout cette approbation qui nous fait supposer que, déjà dans son Introduction, Sartre fait preuve d'une conception fort changée du statut de la conscience préréflexive. Or, dans *La Transcendance de l'Ego*, cette même expression « nécessité de fait » est considérée comme un nom approprié pour le cogito réflexif de Descartes et de Husserl. Après l'affirmation explicite que ce cogito est la constatation d'un *fait* et l'approbation du nom « nécessité de fait », Sartre ajoute immédiatement : « Or il est indéniable que le cogito est personnel » (26/27 TE).

Notre supposition est justifiée par le fait que les termes « prépersonnel » ou « impersonnel » comme dénotations de la conscience préréflexive manquent dans cette « Introduction ». Cette supposition entraîne cependant un problème curieux. Dans l' « Introduction », Sartre dit en parlant de cette conscience préréflexive, qu'elle n'est capable d'aucune activité thétique : « La conscience immédiate que je prends de percevoir ne me permet ni de juger, ni de vouloir, ni d'avoir honte » (p. 19).

Or, si cela est exact, cette conscience ne saurait pas non plus *constater* un fait et certainement pas un fait ontologique aussi problématique qu'un cogito *personnel*. Autrement dit : les caractérisations de la conscience préréflexive comme « personnelle » et « immédiate » paraissent inconstantes.

Sur la solution du problème

Dans l' « Introduction » Sartre ne parle pas de ce problème. Il ne donne une analyse détaillée du cogito préréflexif que dans le chapitre « Les structures immédiates du pour-soi ». Au dernier paragraphe, § 5, il conclut à l' « ipséité » fondamentale, dont il était question ci-dessus. Il est naturel de chercher les arguments qui ont mené à cette conclusion dans les quatre premiers paragraphes de ce même chapitre. Cependant il ne faut pas oublier que l'analyse structurelle du « pour-soi » est préparée par deux chapitres, l'un sur la négation et l'autre sur la mauvaise foi. Ces deux chapitres ensemble forment la première partie de *L'Etre et le Néant*, intitulée : « Le problème du néant ». La caractérisation du « pour-soi » dans le premier chapitre de la seconde partie est rendue possible par l'analyse du « néant » dans la première partie : « La négation nous a renvoyé à la liberté, celle-ci à la mauvaise foi et la mauvaise foi à l'être de la conscience comme sa condition de possibilité » (p. 115), note ainsi Sartre dans les premières règles de la deuxième partie. Des descriptions phénoménologiques de la liberté éprouvée dans l'angoisse et de la fuite de cette angoisse dans le comportement concret de la mauvaise foi permettent, selon Sartre, de répondre à la question kantienne : quelles conditions transcendantales sont nécessaires pour pouvoir expliquer certains phénomènes psychiques ? Si l'on veut juger la caractérisation de la structure de cette conscience transcendantale selon ses mérites, on ne saurait éviter une interrogation critique de la description de l'expérience de l'angoisse dans la première partie et notamment des analyses de la mauvaise foi qu'on y trouve. Or, il est impossible de le faire dans le cadre de cet article. Il faut se contenter ici d'une réflexion sur les dernières pages du chapitre I de la première partie, où l'angoisse préréflexive est caractérisée comme une fuite de l'angoisse. Si l'on réalise qu'au chapitre II de cette même partie la mauvaise foi est caractérisée comme une concrétisation de cette « fuite de l'angoisse » il y a lieu de supposer qu'une analyse détaillée de ces pages pourrait nous éclairer quant à la structure ontologique sur laquelle le comportement de la mauvaise foi est fondé.

La fuite de l'angoisse comme conscience du deuxième degré

Bien que reconnaissant le fait que le phénomène de l'angoisse peut s'exprimer sur des

niveaux différents de la conscience, Sartre estime que l'expérience de l'angoisse la plus élémentaire a lieu au niveau de la conscience préréflexive. Cet acte non-positionnel, dans lequel la conscience est consciente (de) soi comme angoisse, peut se manifester comme une fuite : « Tout se passe en effet comme si notre conduite essentielle et immédiate vis-à-vis de l'angoisse, c'était la fuite » (p. 78). D'une part cette fuite apparaît comme une tentative de la conscience d'interpréter sa liberté, désignée comme une collection de possibles *vivants*, comme une collection de possibles *logiques* et de l'éliminer ainsi, d'autre part elle apparaît comme l'effort de la conscience pour traiter sa liberté comme une « essence », comme une chose. Selon Sartre dans les deux cas la conscience s'aliène d'elle-même en objectivant sa propre liberté comme la liberté d'autrui.

Dans le cadre de cet article nous ne pouvons pas essayer d'examiner les analyses sartriennes de l'angoisse comme comportement de fuite. Nous sommes enclins à accepter celles-ci comme des descriptions adéquates de l'angoisse humaine. Ici il importe seulement de voir si Sartre réclame à bon droit que la conscience *préréflexive* se manifeste en effet dans ce comportement de fuite. Dans l' « Introduction » Sartre a caractérisé le cogito préréflexif comme une « conscience immédiate » qui n'a aucune possibilité de réflexion thétique. « Elle (sc. conscience immédiate) ne *connaît* pas ma perception, elle ne la *pose* pas : tout ce qu'il y a d'intention dans ma conscience actuelle est dirigée vers le dehors, vers le monde » (p. 19). Si l'on veut comprendre l'angoisse en tant que fuite de la liberté devant soi comme une conscience *immédiate,* ce n'est possible que si l'on comprend cette angoisse comme une forme de *perception* préréflexive, dans laquelle la conscience est en même temps consciente (de) soi d'une manière non-thétique. Selon Sartre, une conscience ne peut être consciente (de) soi que comme une intentionnalité radicale vers le monde extérieur, en tant qu'elle réalise qu'elle ne coïncide pas avec la perception de ce monde extérieur. Cela signifie que la conscience préréflexive reconnaît le monde extérieur et le nie en un seul acte. Cette faculté de nier le monde extérieur, Sartre l'appelle la liberté de la conscience. La conscience cependant, selon Sartre, est consciente (de) soi comme liberté dans une expérience de l'angoisse. L'angoisse est « la saisie réflexive de la liberté par elle-même... elle surgit de la négation des appels du monde... » (p. 77). Cette description de l'expérience de l'angoisse est en effet toujours consistante avec la caractérisation de la conscience immédiate telle qu'elle a été donnée dans « l'Introduction ». Mais si Sartre pose ensuite que le comportement le plus immédiat par rapport à cette angoisse se manifeste comme fuite de cette angoisse, cette thèse n'est admissible que si l'on reconnaît que la conscience quitte le niveau réflexif par ce comportement et se *pose* comme angoisse. Or, même si l'on veut bien admettre, que la conscience comme comportement de fuite « ne se connaît pas » dans ce sens qu'il n'est question d'aucune aperception, la négation par la conscience de soi implique toujours qu'elle est dirigée intentionnalement non seulement vers le monde extérieur, mais aussi vers sa propre intentionnalité. Autrement dit : dans le comportement de fuite il est question d'une double négation. La négation du monde extérieur, qui se manifeste comme angoisse, est niée à son tour par la fuite de cette angoisse. Cela signifie que le « néant » qui se crée dans la première négation, est réifié dans la seconde négation. Or Sartre a raison de dire : « ... il (sc. le comportement de fuite) réintroduit en nous la positivité absolue de l'être-en-soi... » (p. 78). Par conséquent notre thèse est la suivante : dans le comportement de fuite la conscience « saute » vers un niveau supérieur. Ou bien, dans la terminologie de *La Transcendance de l'Ego* : dans le comportement de fuite il est question d'une conscience de *deuxième* degré. Mais en tant que telle elle constitue un Ego comme « nécessité de fait ».

Un premier appui pour notre interprétation

On trouve un appui à cette interprétation dans les descriptions que choisit ensuite Sartre pour la liberté qui fuit d'elle-même. Celle-ci considère « le moi comme un petit Dieu qui m'habiterait et qui posséderait ma liberté comme une vertu métaphysique » (p. 80). Liberté et conscience n'expriment plus une identité totale, mais la liberté devient une propriété d'une conscience réifiée : « ... la liberté deviendrait une de ses propriétés » (p. 80). La liberté est vécue « comme la liberté d'autrui » (p. 80). La conscience se constitue comme une personne : « ... mon moi devient l'origine de ses actes comme autrui des siens, à titre de personne déjà constituée » (p. 80).

La constitution de l'Ego cependant se fait toujours par une conscience qui se replie sur

elle-même, c'est-à-dire une conscience du deuxième ou troisième degré, comme Sartre l'avait encore formulé sans ambiguïté dans *La Transcendance de l'Ego.* Ce qui pose des problèmes dans *L'Etre et le Néant,* c'est l'usage extrêmement équivoque du terme « réflexif ». D'une part Sartre prétend, par exemple, que l'angoisse est une « saisie réflexive » de la liberté par elle-même, d'autre part il la qualifie comme une « conscience immédiate d'elle-même » ; ce qui, selon la terminologie de « l'Introduction » peut signifier uniquement que l'expérience de l'angoisse est d'un ordre *préréflexif.* Qu'il s'agit ici en fin de compte d'une expérience préréflexive de l'angoisse, ceci apparaît clairement quand Sartre oppose la fuite de l'angoisse comme l'expérience la plus élémentaire de l'angoisse, à toutes les autres formes de l'angoisse plus réflexives. Ainsi nous devons bien constater que le terme « réflexif » dans *L'Etre et le Néant* paraît avoir plusieurs significations : ces significations sont analogues aux significations du terme « soi » telles qu'elles ont été analysées ci-dessus. Les analyses de « l'angoisse comme fuite » dans *L'Etre et le Néant* sont un problème dans ce sens que Sartre suggère constamment qu'il décrit le domaine (1), tandis qu'en effet il analyse régulièrement le domaine (2). Cette oscillation entre les deux formes de conscience est marquée par l'usage équivoque du terme « réflexif ». En fait les consciences du premier et du deuxième degré sont entremêlées comme il apparaît clairement dans la citation suivante : « En un mot, je fuis pour ignorer mais je ne peux ignorer que je fuis et la fuite de l'angoisse n'est qu'un mode de prendre conscience de l'angoisse » (p. 82). D'accord, la fuite de l'angoisse est en effet elle-même une forme d'angoisse, car la fuite de l'angoisse est une angoisse de l'angoisse. Cette fuite peut même être comprise comme une conscience non-positionnelle de l'angoisse.

Mais il faut bien réaliser que, dans ce cas, le terme « soi » dénote la conscience non-positionnelle (de) soi, telle qu'elle a été décrite ci-dessus comme le niveau (2). Il en suit que la conscience non-positionnelle (d)'angoisse ne peut être interprétée autrement que comme une conscience du deuxième degré.

Les §§ 3 et 5

Après avoir apporté quelque évidence à la supposition que Sartre, dans son analyse du comportement de fuite, décrit bien une conscience du *deuxième* degré, il va de soi qu'on examinera cette conviction par rapport aux exposés épistémologiques sur le cogito préréflexif dans l' « Introduction ». Peut-être est-il plus facile maintenant d'apporter une solution pour le problème signalé ci-dessus. Il faut se demander maintenant si l'entremêlement des deux niveaux de conscience n'est pas aussi causé par une position épistémologique adaptée déjà dans « l'Introduction ? » Il se peut que le cogito préréflexif tel qu'il a été décrit au § 3, montre déjà de telles différences de niveau, que là déjà il est caractérisé comme une double conscience, c'est-à-dire que cette conscience préréflexive n'est pas seulement esquissée comme une conscience de soi, mais aussi comme une conscience *personnelle* de soi. S'il en était ainsi, la coupure épistémologique avec *La Transcendance de l'Ego* ne serait pas seulement localisée avec plus d'exactitude, mais aussi la complexité de cette coupure serait plus évidente. Or, nous ne nous intéressons pas seulement à la constatation *que* la conscience préréflexive est d'un ordre personnel, mais nous nous intéressons au moins autant à la question de savoir *comment* cette conscience a été pourvue d'une structure personnelle. Si dans *La Transcendance de l'Ego* Sartre défend encore la thèse que le « Je » n'apparaît que comme produit de la conscience du deuxième degré, par l'introduction du concept d'une conscience préréflexive *personnelle,* nous sommes de plus en plus portés à la conviction que la conscience préréflexive elle-même a un *substrat personnel.* Si cette conviction est légitime, il faudrait que Sartre ait déjà indiqué ce « substrat » au § 3 sous une forme, ou sous une autre.

A première vue la réponse de Berkeley : « esse est percipi » offre une solution au dilemme posé par Sartre aux §§ 1 et 2 de l' « Introduction ». Si l'être est toujours un apparaître et si cet apparaître suppose toujours un sujet auquel l'être apparaît, l'être semble pouvoir être réduit à la connaissance. Mais s'il est vrai que chaque métaphysique suppose une épistémologie, il est aussi vrai que chaque épistémologie suppose à son tour une métaphysique : voilà l'objection fondamentale de Sartre. La connaissance elle-même est une forme d'être et devrait être fondée

comme telle. Cela ne peut cependant se faire par cette même connaissance. Le seul vrai fondement pour l'être de la connaissance est un être qui est en même temps un connaître et un connaître qui est en même temps un être. Or, selon Sartre, la conscience satisfait à ces conditions : « Nous disions que la conscience est l'être connaissant en tant qu'il *est* et non en tant qu'il est connu » (p. 17). Cela signifie également « qu'il convient d'abandonner le primat de la connaissance, si nous voulons fonder cette connaissance même » (p. 17). Or, la caractérisation de cette conscience est en grande partie conforme à certaines caractérisations dans *La Transcendance de l'Ego*. Là aussi elle est désignée comme une conscience du premier niveau (« conscience première »), comme une conscience préréflexive, qui est condition pour un cogito cartésien, comme une conscience qui n'est pas divisée en elle-même comme sujet et objet, etcétéra. Puisque cette conscience est un « être connaissant » Sartre l'appelle aussi une « conscience connaissante ». Si une conscience cependant peut être connaissance d'un objet, elle doit aussi être consciente de soi en tant qu'elle *est* cette connaissance. Cette conscience de soi est la « condition nécessaire et suffisante » pour la conscience comme connaissance d'un objet. Cette condition nécessaire et suffisante ne peut pas être une conscience qui se *thétise* soi-même, puisque le primat de la connaissance a été rejeté. Non, cette condition se trouve au même niveau que la conscience positionnelle d'un objet. Par conséquent elle est une conscience de soi préréflexive. Brièvement dit dans la terminologie de Sartre : « En d'autres termes, toute conscience positionnelle d'objet est en même temps conscience non-positionnelle d'elle-même » (p. 19).

Jusqu'ici notre supposition que les deux niveaux de la conscience ont été entremêlés n'est pas confirmée par ce § 3. Mais après qu'il a rejeté la preuve ontologique classique (évidemment dans une forme laïcisée) comme adéquate pour prouver l'existence indubitable de la conscience transcendantale, Sartre accepte (notamment sur base de sa thèse que toute conscience positionnelle d'objet est en même temps conscience non-positionnelle de soi) cette preuve sous une forme inversée : « Comme la conscience n'est pas possible avant d'être, mais que son être est la source et la condition de toute possibilité, c'est son existence qui implique son essence » (pp. 21-22). La question se pose : Qu'est-ce que cette thèse implique ? Dans le cadre de cet article il n'est pas souhaitable d'analyser logiquement cette thèse avec des moyens purement formels. Il faut se contenter alors d'une analyse globale. Par rapport à une telle analyse il est souhaitable de constater ici que, dans *La Transcendance de l'Ego*, Sartre caractérise la conscience encore comme « un être dont l'essence implique l'existence » (66, TE). Le contexte, dans lequel il utilise cette caractérisation, prouve qu'il faut interpréter le terme « implique » comme une implication *réciproque*. Là l'essence est une condition nécessaire et suffisante pour l'existence, et vice versa. Or, sous l'hypothèse que l'inversion de cette caractérisation dans *L'Etre et le Néant* n'est pas arbitraire, le terme « implique » dans la thèse de cet ouvrage peut seulement dénoter une implication *simple*. Donc dans le § 3 Sartre dit que l'existence est condition suffisante pour l'essence et que l'essence est condition nécessaire pour l'existence. La première partie de cette interprétation ne pose pas de problèmes ; elle exprime seulement que dès qu'il est question de conscience il y a aussi conscience (de) soi, ce qui est une affirmation des mots ci-dessus : « toute conscience positionnelle d'objet est en même temps conscience non-positionnelle de soi ». Mais sur la base du point de vue épistémologique défendu dans *La Transcendance de l'Ego*, il n'est pas possible que l'essence soit seulement condition nécessaire de l'existence. Alors, si Sartre défend maintenant que l'essence est seulement condition nécessaire, le terme « essence » ne peut dénoter qu'une conscience de soi qui est autre que la conscience du premier degré. Parce qu'il caractérise néanmoins cette conscience comme *préréflexive*, ce terme ne peut dénoter non plus la conscience du troisième degré. Il en résulte que ce terme peut seulement dénoter dans la terminologie de *La Transcendance de l'Ego* la conscience du *deuxième* degré. La thèse dans le § 3 exprime donc : « La conscience du premier degré implique la conscience du deuxième degré » ou « La conscience non-positionnelle de soi de niveau 1 implique la conscience non-positionnelle de soi du niveau 2 ». Une analyse logique de cette thèse confirme donc notre intuition, exprimée ci-dessus que, déjà dans l' « Introduction » de *L'Etre et le Néant*, Sartre a entremêlé deux niveaux de conscience, qui étaient encore strictement séparés dans *La Transcendance de l'Ego*, et que par conséquent il a pourvu la conscience transcendantale d'une structure *personnelle*.

Le § 5 de l'introduction confirme d'ailleurs nos conclusions. Après avoir postulé de l'intentionnalité radicale de la conscience à l'existence de l' « en-soi » transphénoménal, Sartre y pose la thèse remarquable : « La conscience est un être dont l'existence *pose* l'essence » (c'est nous

qui avons souligné)[13] (p. 29). Apparemment Sartre y tire la même conclusion que nous avons fait ci-dessus : la conscience de soi non-positionnelle pose la conscience non- positionnelle de soi. Après notre démonstration antérieure que l'expression « l'existence (de la conscience) » dénote en fait une conscience du *deuxième* degré, la thèse citée ci-dessus peut être expliquée ainsi : la conscience transcendantale est une structure d'être qui, comme une conscience non-positionnelle (de) soi (c'est-à-dire comme « conscience témoin ») se *pose* soi-même en même temps comme « conscience première ». Seulement en tant qu'elle se *pose* comme « néant », non en tant qu'elle *est* ce néant, cette conscience est *causa sui*. Mais s'il est vrai d'une part que la conscience ne se crée pas comme *fait* et qu'elle doit être caractérisée pour cette raison comme hétéronome, et s'il est vrai d'autre part qu'elle détermine dans une autonomie totale sa *manière* d'être, elle ne peut réaliser cette détermination de soi qu'en reconnaissant le caractère problématique de son existence. Quand Sartre à la fin du § 5 cite Heidegger et le corrige en disant « *La conscience est un être pour lequel il est dans son être question de son être en tant que cet être implique un autre être que lui* » (c'est Sartre qui a souligné), on peut paraphraser ces mots ainsi : parce que cet en-soi est condition nécessaire pour la conscience comme *fait* et parce que la conscience détermine en même temps d'une manière autonome sa *manière* d'être, il est inévitable que la conscience se rende compte du caractère tout à fait problématique de son existence.

IV. — CONCLUSIONS

Bien que ma reconstruction critique ait eu un caractère très abstrait, je suis néanmoins persuadé que ce travail est nécessaire si l'on veut donner une réponse au problème posé par Contat et Rybalka. Quant aux conclusions suivantes : les numéros 1-7 sont des conclusions qui résultent de mon analyse. Les autres sont plutôt des perspectives, des conclusions provisoires, que je me propose de justifier dans mon étude « Le concept de l'individualité dans la philosophie de J.P. Sartre ».

1. Le concept du « cogito préréflexif » dans *L'Etre et le Néant* diffère de la caractéristique donnée de la conscience préréflexive dans *La Transcendance de l'Ego.* Dans la conscience préréflexive telle qu'elle est caractérisée dans le premier ouvrage principal, les niveaux de conscience, qui dans l'essai de jeunesse restaient strictement séparés, sont indissolublement liés.

2. La conscience transcendantale dans *L'Etre et le Néant* est par conséquent une conscience non seulement individuelle, mais également *personnelle,* ce qui implique un changement total de la position épistémologique de Sartre par rapport à *La Transcendance de l'Ego.*

3. Si l'on peut parler d'une coupure épistémologique dans le développement philosophique de Sartre, il faut localiser cette coupure dans une phase déjà très ancienne, à savoir entre *La Transcendance de l'Ego* et *L'Etre et le Néant.*

4. A cause de la jonction mentionnée sous (1), la conscience transcendantale de *L'Etre et le Néant* présente une structure pathogène. Il est vrai que Sartre a très clairement posé le problème des conditions transcendantales du comportement pathologique (comportement névrotique, conduite de mauvaise foi) et qu'il l'a élucidé de façon impressionnante, mais il ne donne pas l'explication du caractère pathogène de cette structure transcendantale.

5. C'est pour cette raison que l'effort entrepris dans *L'Etre et le Néant* pour résoudre le problème du solipsisme doit échouer. La cause en est la structure non seulement pathogène, mais par là également « narcissique » de la conscience transcendantale. Il est vrai que le pour-soi implique le pour-autrui, mais la conscience s'aliène d'elle-même en se *constituant* non seulement comme un autre intériorisé, comme un sur-moi, mais également comme un soi aliéné.

---

13. Et il poursuit avec les mots : « ... et, inversement, elle est conscience d'un être dont l'essence implique l'existence, c'est-à-dire dont l'apparence réclame d'être ». Mais si la conscience est conscience d'un être dont **l'essence implique l'existence** et si dans **La Transcendance de l'Ego** c'était la conscience du **premier** degré qui avait été dénotée comme un être dont **l'essence implique l'existence** (tandis que dans **L'Etre et le Néant** la conscience préréflexive est inversement un être dont **l'existence implique l'essence**) on ne peut que tirer la conclusion que la conscience préréflexive dans **L'Etre et le Néant** est une conscience du **deuxième** degré.

6. Par conséquent, la conscience transcendantale de *L'Etre et le Néant* doit être caractérisé comme solipsiste dans toute la signification du mot. Il est vrai qu'elle reconnaît l' « en-soi » comme condition nécessaire de son *existence*, mais elle crée (constitue) en même temps son propre *mode* d'existence comme un soi aliéné. Ainsi elle ne rend pas seulement problématique sa relation avec l' « en-soi » par suite de la séquestration dans une subjectivité prématurément névrotique, mais elle perd aussi le contact avec l'autre en lui ôtant sa propre identité.

7. (Il est vrai qu'on peut considérer la théorie sartrienne du « pour-autrui » comme un fondement *théorique* de la théorie *empirique* de Freud d'un « Mitsein » (pathologique), mais) un fondement théorique de l'interindividualité au niveau naturel d'une conscience *dans* le monde, *ensemble* avec d'autres personnes manque tout à fait dans *L'Etre et le Néant* [14].

8. Le concept d'un « pseudo-cogito » individuel et impersonnel tel qu'il est développé dans *La Transcendance de l'Ego* montre une ressemblance frappante avec le concept de l'homme historique qui est élaboré dans *La Critique de la raison dialectique*, notamment sous le titre d'analyse régressive

9. Si l'on se rend compte de tout le développement philosophique de Sartre, il n'est pas justifiable de parler d'une coupure. Il est plutôt question de continuité dans sa pensée. Des positions sont parfois profondément modifiées, mais l'évolution totale présente une structure dialectique, dans laquelle les oppositions entre les ouvrages particuliers sont dépassées à la fin. Ainsi on peut considérer le concept de l'homme historique de *La Critique de la raison dialectique* comme une version matérialiste et mûrie du concept ancien de « pseudo-cogito » de *La Transcendance de l'Ego.*

10. Considéré d'un point de vue plutôt libéral aussi bien que d'un point de vue plutôt marxiste, le problème du solipsisme est approfondi de façon fructueuse dans *La Critique de la raison dialectique.* La solution sartrienne de ce problème donne une nouvelle impulsion au dialogue entre l'anthropologie libérale d'une part et marxiste d'autre part. Le dualisme entre le « pour-soi » et le « en-soi » est surmonté, parce que les relations interhumaines médiatisent ces deux formes de matérialité, tandis qu'inversement les relations interhumaines sont fondées dans l'expérience dialectique individuelle et en même temps impersonnelle.

11. L'analyse régressive (comme une analyse historico-transcendantale), telle qu'elle est développée dans *La Critique de la raison dialectique*, offre un point de départ fructueux pour une nouvelle éthique. A l'aide du concept de « l'homme historique », le concept d'un individu impersonnel, les tensions entre l'anthropologie philosophique et l'éthique et les tensions entre l'éthique dite « individuelle » et celle dite « sociale » peuvent être dépassées [15].

12. L'analyse régressive offre un point de départ fructueux pour une nouvelle méthodologie. A l'aide du concept de « l'homme historique », le concept d'un individu impersonnel, on peut donner un fondement épistémologique aux sciences sociales en tant que celles-ci utilisent des méthodes compréhensives *(« verstehende Methoden »).*

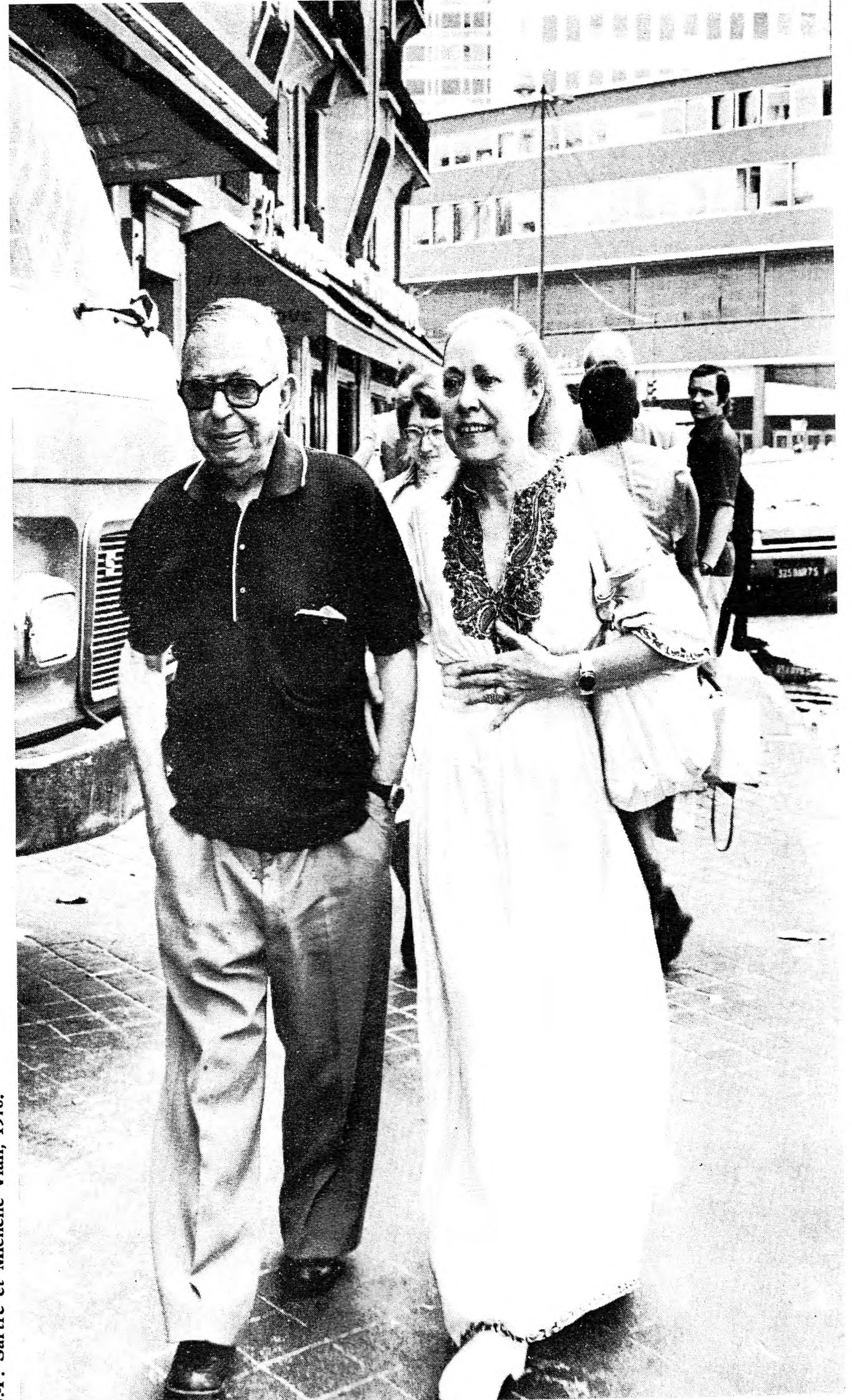
(traduit du néerlandais par Titia Bonsaerts).

Léo FRETZ

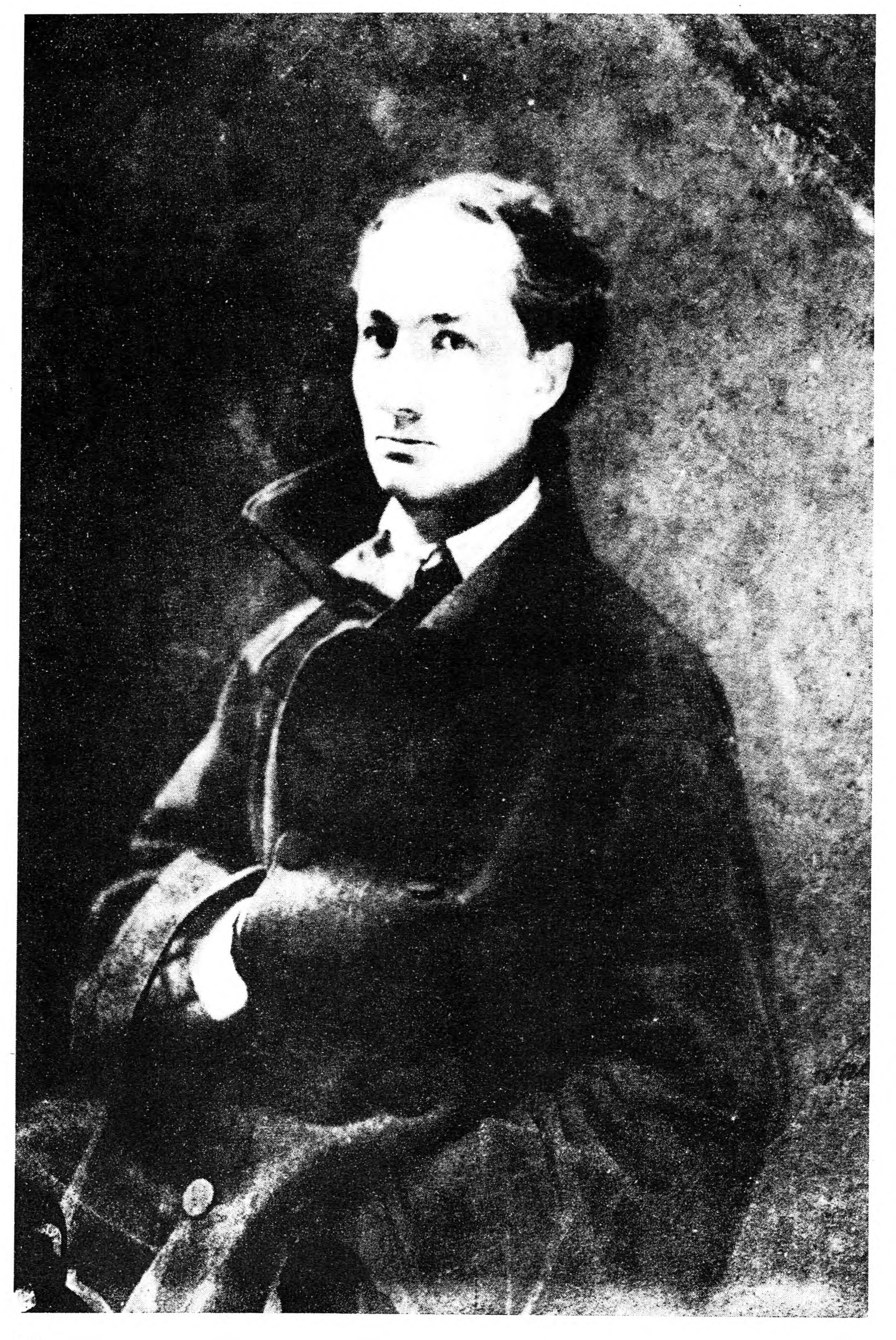
---

14. **La première partie de cette conclusion est mise en caractères entre parenthèses,** parce qu'elle ne résulte pas tout court de notre analyse, donnée ci-dessus.

15. La **troisième** morale que Sartre développe maintenant « prend les problèmes éthiques à leurs sources ontologiques », comme le dit Sartre dans l'entretien avec Michel Sicard (voir l'entretien dans ce numéro). Nous sommes persuadés qu'on peut trouver ces « sources ontologiques » déjà dans **La transcendance de l'ego.** Dans le même entretien, il dit : « Par conséquent, la morale originelle est celle où le mot **bifide** a son sens : Ce ne sont pas des morales doubles mais des morales simples, saisies par deux consciences qui se lient l'une à l'autre. Si vous voulez, **mes premières œuvres ne sont jamais sortie du JE,** et celle-ci est une morale du **NOUS Le début consiste donc à faire exister la morale du NOUS,** voir ce que c'est qu'un NOUS. (C'est nous qui soulignons) (Le chapitre II de cet article est la version française d'une partie de l'introduction de Léo Fretz à la traduction néerlandaise de T.E., parue chez Boom Ed., Meppel, 1978).



J.-P. Sartre et Michelle Vian, 1976.



Jean-Luc PARANT

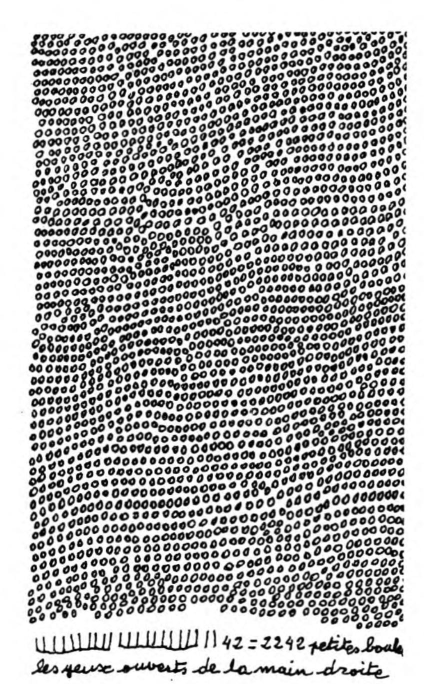
Le regard d'autrui masque ses yeux*

pour MICHEL SICARD

et nous voyons mais les yeux nous ont isolés les uns des autres sans eux nous serions tous dans la nuit et l'on toucherait l'autre comme l'on se touche et on le sentirait vivre comme l'on se sent vivre et rien ne nous aurait séparés car les autres seraient nous-mêmes et nous-mêmes les autres et nous ne serions qu'un tout et les yeux nous ont multipliés nous faisant éclater en une infinité autour de nous et nous sommes séparés de chacun mais c'est parce que nous ne sommes que séparés de nous-mêmes comme si notre regard n'était qu'une des parties qui s'était échappée de ce corps sans fin qui nous contenait tous et que si par le regard nous nous étions éloignés les uns des autres nous ne nous étions pas perdus c'est pourquoi les yeux s'échappaient mais revenaient toujours et que notre regard était la seule partie que l'autre sentait vivre comme s'il était ce qui l'éloignait de nous et en même temps ce qui l'en rapprochait comme si la distance que notre regard produisait entre nous et l'autre n'était faite que du propre corps de l'autre et que si la vue était transparente c'est parce qu'elle était toujours faite de la matière des choses qu'elle enveloppait et nous voyons mais par notre regard l'autre nous sent vivre comme en lui-même c'est pourquoi il ne voit plus nos yeux comme il ne voit pas les siens comme si nos propres yeux ne nous étaient invisibles que de nous regarder sans cesse et que même fermés ils nous regardaient encore sinon c'est que nous les verrions et le regard d'autrui est sa vie qu'il nous transmet et que l'on ressent comme la nôtre et l'autre n'existe pas il n'existe que mort et tant qu'il a un regard il peut vivre en nous et n'est jamais un autre et l'autre ce n'est jamais que l'autre seulement quand il est mort et si l'être était tout entier regard on ne le verrait pas et c'est qu'on le sentirait vivre autant que soi et que nous serions l'autre en nous-mêmes et ne pas voir l'autre c'est le faire soi tous ceux que l'on ne voit pas nous regardent et leurs yeux ne s'ouvrent pas seulement sous leur front mais ouvrent tout leur corps et nous sommes en eux ils sont en nous la nuit entre nous nous rassemble et ne plus voir c'est seulement être regardé par tout ce que nous ne voyons plus et que tous ces regards soient entrés en nous jusqu'à ce que nous puissions contenir tout ce qui nous entoure c'est pourquoi on ne se voit pas comme on peut voir l'autre car chacun pour soi est tout entier regard c'est ainsi que l'on ne voit pas ses yeux et que les voir c'est devenir cet autre dans le miroir que l'on ne sent plus vivre et qui n'a plus de regard que pour lui-même qui n'est qu'un autre devant lui qui est mort et si l'on se regarde dans un miroir l'on se voit comme l'on voit l'autre parce que l'on y voit là nos yeux comme si voir les yeux c'était être arrivé à voir le corps entier et que même sans le voir on avait l'impression d'avoir devant soi sa totalité car les yeux ne nous montrent jamais qu'une totalité et voir les yeux c'est pouvoir avoir la vision du corps à leur regard c'est avoir celle de sa vie

---

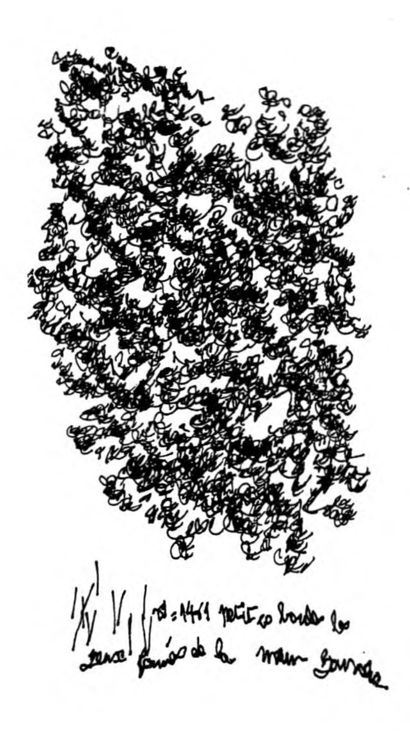
* Jean-Paul SARTRE **l'être et le néant** : troisième partie : le pour-autrui : chapitre premier : l'existence d'autrui : le regard.



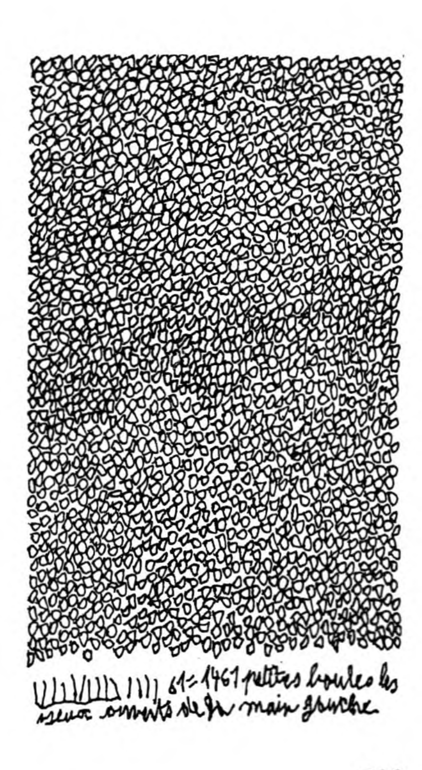
et de l'existence du monde qu'il voit comme voir ses yeux c'est pouvoir se voir mais percevoir leur regard ce serait pouvoir donner vie à l'image que l'on a de soi dans le miroir jusqu'à pouvoir se dédoubler devant soi en un autre qui bouleverserait le monde jusqu'à ce qu'il s'ouvre totalement devant nous et que nous ayons la vision de l'existence du monde que nous ne voyons pas comme si nos propres yeux étaient perchés tout en haut de l'invisible comme les autres yeux l'étaient tout en haut du visible et si à la vue des yeux on devine le corps c'est parce que les yeux sont ce qui le commence et en même temps ce qui le finit et que si toute autre vision du corps de ses bras ou de ses jambes ne nous dit jamais avec autant de certitude s'il vit ou s'il est mort c'est parce qu'il n'est que comme un objet qui n'émettrait rien vers nous et que c'est seulement si ses bras ou si ses jambes se mettent à bouger tout en ne sachant toujours pas s'ils ont une suite et si le corps qui les porte et les anime se termine que nous en aurons juste une sensation de vie car leur mouvement aura fait surgir le regard car tout ce qui bouge en a un les yeux n'ayant fait naître que le mouvement et les yeux qui ne regardent pas ne bougent pas même s'ils bougent et c'est à la vue de ses yeux que l'on se voit entier mais c'est parce que l'on se voit sans vie et si nous voyons les autres comme nous nous voyons dans un miroir c'est parce que nous ne les sentons pas vivre et que nous ne percevons pas leur regard et qu'ils ont tous les yeux figés comme s'ils étaient morts et ce n'est que par leur regard qu'ils prendront vie en nous et que nous ne les verrons plus qu'en parties comme nous nous voyons nous-mêmes comme si nous en étions aveugles et que le regard d'autrui nous masquait de lui-même ce que nos yeux que l'on ne voyait pas nous masquaient à nous-mêmes c'est ainsi que nous ne pouvions pas voir nos propres yeux sans qu'ils se figent comme si leur regard était toujours posé sur nous et que si l'on voyait les yeux de celui qui nous regarde ouvrant les yeux on verrait les nôtres et le regard d'autrui masque non seulement ses yeux mais aussi tout ce que nous ne voyons pas de nous-mêmes percevoir son regard c'est tout à coup faire disparaître son visage et ne plus le voir que comme l'on se voit ne plus avoir de lui qu'une vision morcellée et indéfinie jusqu'à ce que l'on ne sache plus jusqu'où le haut de son corps s'étire où sa tête se finit car c'est brusquement lui donner vie autant que soi et faire de lui un être dont la nuit qui le couvre est la nôtre et nous le rend touchable autant que nous et percevoir le regard de l'autre c'est le faire entrer en soi et sentir son sang circuler son cœur battre jusqu'à pouvoir le faire exister en soi et si on peut voir ses yeux dans un miroir mais que l'on ne peut pas percevoir leur regard c'est parce que l'on ne peut pas donner vie à un autre devant soi sans que cet autre soit un autre soi-même qui est mort et l'autre devant nous ne vit pas il ne vit qu'en nous par la perception que nous avons de son regard et voir l'autre devant nous c'est toujours le voir sans vie et si nous ne pouvons nous voir qu'ainsi dans un miroir c'est parce que devant nous nous ne pouvons voir que nous-mêmes et que nous ne pouvons pas donner vie à un même autre que nous et la mort n'est pas en soi elle est devant chacun en l'image qu'il a de lui et c'est seulement quand nous voyons l'autre comme nous nous voyons que l'autre vit pour nous et c'est quand son regard nous a fait quitter ses yeux et que ne les voyant plus ils sont devenus nos yeux et que leur regard est devenu le nôtre que nous pouvons le sentir vivre devant nous mais c'est parce qu'il est en nous et que toute vie ne peut être ressentie qu'en nous et morts nous verrons nos yeux parce que nous n'aurons plus de regard nos yeux se dévoileront à nos yeux car seule la vie de notre corps nous les voile de n'être que la perception en nous de leur propre regard et si nos yeux ne voient pas nos yeux ce n'est pas parce qu'ils voient c'est parce qu'ils se regardent et que se regardant ils se cachent devant eux-mêmes comme s'ils se faisaient disparaître pour voir car s'ils se voyaient ils ne verraient plus qu'eux et que ce n'est que de leur propre regard que naît la vue comme si tout pouvait apparaître devant nous parce que nos yeux se regardaient et que par leur regard tout prenait vie entre eux et si nos yeux voyaient nos yeux nous serions morts et c'est que tout le serait autour de nous et si en voyant ses yeux dans un miroir on ne peut plus rien y voir qu'eux c'est parce que nos yeux se voyant emplissent de leur propre image l'espace que leur regard découvre entre eux pour nous montrer le monde et si l'on voyait tout c'est que tout se reflèterait comme notre corps n'est tout entier que dans le reflet du miroir et c'est que plus rien ne bougerait devant nous qui serions hors du tout dont nous ne verrions plus que l'image figée comme nous n'y voyons plus que nos yeux immobiles et si nous ne voyons pas tout c'est parce que nous sommes dans le tout et que le voir serait s'en être expulsé jusqu'à ne plus en voir que son reflet et la vision du tout ne pourrait en être que sa réflexion ce qui nous projetterait hors de lui et si à la vue de nos yeux l'on se voit entier c'est que tout ce que nous voyons entièrement a des yeux que



l'on voit et que ces yeux sont toujours les nôtres et que ce que l'on voit ainsi n'est que l'image de ce que l'on ne voit qu'en parties et l'on ne peut rien voir dans sa totalité sans avoir l'impression que cela s'est réfléchi devant soi et que ce que l'on voit n'est qu'une image intouchable et si l'on ne se voit pas tout entier c'est pour ne pas être que son propre reflet et que la terre puisse exister sous nos pieds car se voir entier serait pouvoir voir la terre entière et c'est que nous ne pourrions plus nous toucher ni la toucher et que nous serions très loin de tout invisibles dans le vide et nous touchons mais nous ne touchons jamais un tout le tout n'est jamais touchable car une totalité n'existe que pour les yeux et n'existe pas pour les mains et nous ne touchons toujours qu'aveugles car tout n'existe qu'en parties à la dimension de notre corps c'est pourquoi tout n'est à notre portée que dans la nuit et que la mort n'est qu'avoir fait éclater cette nuit jusqu'à pouvoir y entrer comme si le corps mourait d'avoir saisi sa propre totalité et que c'est après avoir pris conscience de lui-même en son entier qu'il se réfléchissait devant lui en une image qu'il ne pouvait plus atteindre et qui n'existait plus comme si la nuit était le comble du jour et que tout ce que l'on voyait n'était que la réflexion en son entier de tout ce que l'on touchait et que la vue ne nous faisait découvrir que ce qui n'existait pas en soi et que seulement ce que nous touchions prenait vie en nous comme si le regard d'autrui masquait ses yeux comme d'une nuit devant eux comme si la perception de son regard nous donnait la possibilité de le toucher à distance et que le regard était palpable dans l'espace qu'il traversait comme s'il était une nuit en plein jour la partie vivante du tout de l'autre quelque chose qui ne pouvait pas apparaître en son entier comme si elle ne pouvait pas se réfléchir d'être la vie et si nous ne voyons pas les yeux de celui qui regarde c'est parce que les yeux sont les seules ouvertures d'où peut s'émaner la vie et que les voir serait faire de lui un être sans vie c'est ainsi que nous ne voyons pas nos yeux et que les voir les figent dans le miroir et nous voyons mais tout est mort tout ce que nous voyons est mort c'est pourquoi tout ce que nous voyons de nous ne vit que de tout ce que nous n'en voyons pas et que l'on pourrait nous couper les jambes mais pas la tête et que l'on pourrait ne plus voir nos jambes mais que l'on ne pourrait pas voir notre tête sans être mort et si l'on se voyait en entier on ne pourrait pas vivre parce que nous n'aurions pas de nuit et que nous n'aurions pas de corps et si les yeux sont les seules parties que nous ne voyons pas de l'autre quand ils nous regardent c'est parce que nous sommes en lui et qu'il est en nous et que les yeux sont à distance les seules ouvertures qui peuvent nous mener à l'autre et mener l'autre à nous jusqu'à pouvoir lui en transmettre notre vie et que l'autre nous en transmette la sienne et tout ce que l'on voit peut disparaître sans que l'on sente pour cela que ça n'existe plus mais tout ce que l'on ne voit pas ne pourrait pas apparaître sans que tout n'existe plus car ce n'est pas ce que l'on voit qui existe ce que l'on voit n'existant pas en soi et s'il peut faire nuit sur tout mais s'il ne peut pas faire jour c'est parce que tout peut exister en nous mais que tout ne peut pas ne pas exister et s'il peut faire nuit sur nos jambes mais s'il ne peut pas faire jour sur notre tête c'est parce que ce qui est visible peut devenir invisible mais que ce qui est invisible ne peut pas devenir visible et que ce qui est dans le jour peut supporter la nuit mais ce qui est dans la nuit ne peut pas supporter le jour comme si le visible pouvait devenir touchable mais que le touchable ne pouvait pas devenir visible et si le soleil pouvait tout éclairer le monde n'existerait pas et tout peut s'éteindre car nous portons la nuit nous n'existons que par ce que nous ne voyons pas et on peut devenir aveugle de tout ce que l'on voit mais l'on ne peut pas devenir voyant de tout ce que l'on ne voit pas c'est pourquoi nous ne pouvons pas ouvrir les yeux et faire le jour la nuit comme nous pouvons les fermer et faire la nuit le jour et tout ne peut pas devenir visible mais tout peut devenir invisible et nous voyons mais tout ce que l'on voit n'est pas l'essence du corps et du monde sinon on ne pourrait pas le voir ce qui est visible c'est ce qui pourrait mourir du corps et du monde sans que pour autant le monde et le corps en trouvent leur fin et si le soleil apparait et disparaît c'est parce qu'il pourrait ne plus revenir mais si la terre ne nous apparaît pas tout entière c'est parce que l'on ne pourrait pas la voir ainsi sans qu'elle nous ait quittés pour toujours et que le monde en soit bouleversé et ce qui est visible en son entier est en soi à une distance aussi grande que le soleil l'est de la terre et si ce qui est visible n'existe pas pour soi c'est parce que ce que l'on voit est aussi loin de nous que le feu et que le feu l'a brûlé et si ce qui est invisible semble toujours si proche de nous c'est parce qu'il est aussi près de nous que la terre l'est sous nos pieds comme si l'invisible était notre continuité et que tout ce que l'on ne voyait pas nous prolongeait en lui et si les yeux qui nous regardent ne sont pas visibles c'est parce qu'ils nous



= 1461 petites boucles les yeux fermés de la main gauche



61 = 1461 petites boucles les yeux ouverts de la main gauche



Marie-Sol Parant

et il suffit de cacher les yeux de l'autre pour que l'on ne sache plus qui il est et qu'on lui voit son sexe comme nous voyons le nôtre comme s'il était nous-mêmes et

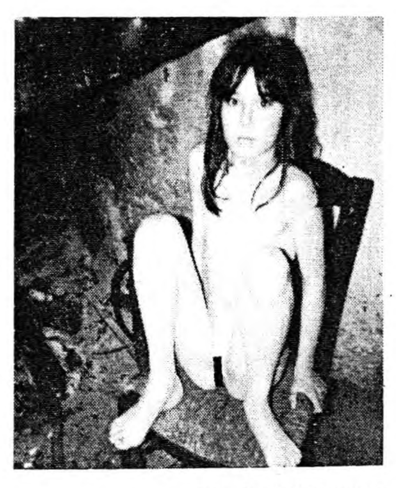
étirent vers eux et qu'ils sont notre propre corps qui se continue en eux c'est ainsi que ce qui peut se rendre visible se coupe de nous et que si l'on ne pouvait pas vivre sans ce que l'on voit de soi on ne le verrait pas et nous voyons mais tout ce que nous voyons pourrait ne pas exister que l'être existerait encore et même la partie de terre que le soleil éclaire car rien que la tête et le reste de la terre suffiraient à nous faire être et rien qu'une nuit un seul point noir suffirait à l'univers pour exister et tant qu'il y aura la nuit quelque part le monde ne mourra pas et c'est qu'il y aura le jour et que tout sera double car il ne pourrait pas y avoir que la nuit sans qu'il y ait le jour s'il y a la nuit c'est qu'il peut faire jour comme il ne pourrait pas y avoir que le jour sans qu'il y ait la nuit s'il y a le jour c'est qu'il peut faire nuit ou c'est que sinon le monde n'existe plus car s'il n'y avait plus que le jour c'est que la nuit se serait reflétée entièrement et qu'elle aurait apparu devant elle donnant soudainement un sens au monde et le monde n'est pas possible sans le jour seulement parce que s'il y a le jour c'est qu'il y a la nuit et qu'il ne peut pas y avoir la nuit sans que la nuit se reflète et qu'il fasse jour et si la nuit toute seule n'est pas possible c'est parce que l'obscurité se reflète toujours en la lumière et qu'elle se double parce qu'elle n'a pas de sens et qu'elle est née de l'explosion du monde qui fait que le monde existe et si le jour tout seul est possible c'est parce que la lumière n'est qu'un reflet et qu'elle peut avoir un sens mais c'est que le monde serait impossible car le monde n'est qu'un bouleversement continuel et que nous n'avons nous-mêmes aucun sens et encore moins que l'univers et que nous sommes encore plus vides que le vide plus infinis que l'infini c'est ainsi que nous avons deux côtés et que nous sommes comme la terre qui ne peut pas être que jour ou que nuit mais nuit et jour sans cesse et que nous sommes comme une boule et que nous n'avons pas de sens comme le vide qui nous entoure et dans lequel nous tournons et où tout se bouleverse sans cesse mettent tout sans dessus dessous et que si nous n'avions qu'un côté nous aurions un sens comme la terre en aurait un mais c'est que cet unique côté ne serait qu'un reflet et qu'il n'existerait pas comme si nous ne pourrions pas avoir de sens sans que nous ne soyons plus qu'une image qui ne bougerait plus car le sens n'existe pas dans l'univers sans que l'univers se fige à jamais et si la terre ne pouvait être que nuit ou que jour elle ne pourrait être que jour elle ne serait pas une boule non seulement parce que la boule est le seul volume qui n'a pas de sens et qu'un jour total lui en donnerait un et qu'elle ne pourrait plus tourner et se retourner mais parce que rien ne pourrait se trouver avoir un sens sans s'expulser de l'univers et si le jour nous nous mettons debout c'est parce que le soleil donne un sens à tout ce qu'il éclaire et si nous nous déplaçons c'est parce que plus rien ne bouge et que nous sommes les seuls qui portons encore la nuit et qu'il faut bouger pour que rien ne s'arrête autour de nous c'est ainsi que nous ne voyons pas la terre tourner et que la voir serait s'être figé au-delà d'elle et si la nuit nous nous couchons et nous ne pouvons plus avancer c'est parce que rien n'a plus aucun sens et que tout a retrouvé son mouvement et si la boule n'a ni dessus ni dessous et que son dessus est autant son dessous et son dessous son dessus c'est parce que ses deux côtés sont semblables mais c'est que la nuit en se réfléchissant en le jour a fait naître leur symétrie comme si toute symétrie n'était due qu'à la nuit et que ce qui était double était toujours nuit et jour et portait en lui la marque de la sphère du sans dessus sans dessous et il n'y a pas plus semblables que les deux moitiés d'une boule c'est pourquoi il ne pourrait pas faire jour sur la terre toute entière sans que la terre ne soit plus qu'une moitié et que cette moitié ne soit plus celle d'une boule et la terre n'est que la réflexion de la nuit le globe c'est le jour nuit et nuit jour sans fin la matière qui est à la fois sa propre image et si le vide est plein de boules c'est parce que le vide n'a pas de sens comme elles et que la boule est toujours sans dessus dessous comme en tas et que le vide est une boule démesurée dont une moitié brûle en le feu et si le vide est ce qu'il y a de plus dénué de sens c'est parce qu'il est une boule dont la nuit est si noire que sa réflexion en le jour s'est enflammée jusqu'à tout brûler la vidant elle-même de sa matière comme si la terre était ce qui en restait et qu'elle était une des nuits les plus profondes du vide infini et que s'il n'y avait plus de terre il n'y aurait plus de soleil le soleil n'étant que la réflexion de la terre l'image qu'elle s'en voyait dans le vide miroir immense que son image aurait démesurément étiré de tous côtés empiétant sur la terre même jusqu'à pouvoir en faire le tour et qu'elle puisse s'y voir en tous sens tout entière car le feu n'est que l'image de la terre vue par la terre la propre vision du globe et la terre tourne sans cesse tout autour du soleil mais elle ne tourne qu'autour d'elle-même jusqu'à pouvoir se voir entièrement et avoir la vision de sa mort et le vide infini est son miroir où elle se voit en le feu et qui n'existerait pas

si elle ne se voyait pas et la terre se voit sinon elle emplirait l'univers comme aveugles nous emplirions l'espace qui nous sépare des autres et la vision de l'autre n'est que la nôtre l'espace qui nous en sépare n'est que celui de notre propre corps qui ne se voit pas et qui s'est vidé de pouvoir se voir devant lui et si l'on ne pouvait pas se voir les autres n'existeraient pas et c'est que l'on ne pourrait pas mourir et que l'on pourrait entrer dans tous les miroirs jusqu'à pouvoir y être et que notre corps tout entier les traverse et quand nous pourrons casser les miroirs jusqu'à pouvoir s'y introduire c'est que nous aurons empli le monde de notre chair et de nos os et que notre sang coulera jusque dans la terre dont le volume emplira l'univers et si l'on peut se voir tout entier c'est parce que l'on peut voir les autres ainsi si les autres ne nous étaient pas visibles entièrement nous ne le serions pas pour soi et c'est qu'il n'y aurait pas de miroir et que aucune surface ne réfléchirait la lumière parce que nous ne pourrions pas nous regarder et qu'il n'y aurait pas d'images et c'est que nous serions un seul en tout et que le regard n'existerait pas et l'on peut se voir parce que les autres existent et qu'ils nous ont réfléchi pour nous donner la vie et la mort et que sans eux le monde serait sans ombre parce qu'il n'y aurait pas de feu et qu'il n'y aurait de fin à rien mais c'est parce qu'il n'y aurait pas d'obscurité et qu'il n'y aurait pas de commencement et quand on ne peut pas se voir tout entier c'est que l'on se regarde et que l'on ne peut plus voir les autres comme si à la vue des autres nous avions la vision de notre totalité et que nous nous délimitions de les voir c'est ainsi que si l'on se regardait dans ses propres yeux l'image de soi-même était toujours figée car elle donnait des limites au corps dont la mort semblait en être ses contours et si nous ne pouvons pas nous voir tout entier c'est parce qu'à nos yeux nous sommes illimités et que nos yeux ne pourraient pas nous cerner complètement sans s'immobiliser c'est pourquoi tant que nous verrons les autres entièrement ils seront comme morts pour nous-mêmes et c'est seulement dans la nuit ou quand ils nous regarderont que leur vie nous emplira et le regard d'autrui cache ses yeux et l'indéfinit car les choses n'ont pas de fin dans la nuit comme si toutes se rejoignaient et que l'espace entre elles était palpable et si on ne peut pas en faire le tour c'est parce que rien n'en a et que les tours se font et se refont sans cesse comme s'ils n'étaient jamais les mêmes et le toucher n'a pas de mémoire il ne se souvient de rien on touche et retouche toujours les mêmes choses pour la première fois et plus on fait de tours tout autour plus sous les mains le volume se multiplie à chaque tour et deux tours et tout se double et trois et tout se triple et ainsi de suite infiniment et les lignes d'horizon n'existent que dans le jour rien n'a de limite dans la nuit et si quand l'autre regarde il n'est déjà plus un autre c'est parce que nous ne voyons plus ses yeux comme nous ne voyons pas les nôtres et que son corps n'a plus de contours et que son front n'en finit pas au-dessus d'eux et qu'il se fond dans le monde qui l'entoure comme si regardant il devenait nous-mêmes qui nous regardions ou que son regard nous projetait ses yeux et qu'on ne le voyait plus qu'avec les siens c'est pourquoi on ne les voyait plus et le regard de l'autre nous cache ses yeux et de ses yeux que l'on ne voit plus naît une nuit qui nous cache sa totalité car si on ne voit plus les yeux c'est qu'on ne le voit plus tout entier et quand l'autre nous regarde on ne le voit plus car on ne voit que ce qui ne vit plus les yeux ne nous montrent que ce qui est mort ce qui vit n'est pas visible et c'est quand c'est mort que les yeux voient le jour nous ne vivons qu'avec la mort c'est pourquoi la vue n'est due qu'à la lumière et la lumière au feu et que tout se consume du jour comme si voir était une fin en soi et devant soi et que rien ne pouvait vivre à sa vue c'est ainsi que tout a un côté dans la nuit que seules les mains peuvent atteindre et que si nous ne pouvons pas toucher les autres autant que nous les voyons c'est parce que non seulement nous pourrions en toucher ce que nous n'en voyons pas mais que y touchant nous porterions atteinte à la propre vie des autres comme si la mort n'appartenait à personne et que voyants nous ne vivions qu'avec elle et que si nous cachions notre sexe c'est parce qu'il n'était pas mort et qu'il n'était pas visible mais seulement touchable et que si l'autre masquait son sexe comme si son sexe nous regardait sans cesse c'est parce qu'il ne serait pas visible et qu'à sa vue on tendrait les bras et le sexe regarde c'est pourquoi nous ne le montrons pas comme nous montrons nos yeux le sexe ne peut pas ne plus regarder le sexe n'est que regard il est la vie et nous ne pourrions pas le montrer sans être morts car seulement alors il serait visible et intouchable comme nos yeux et seul le sexe des morts est visible mais c'est qu'il n'est plus touchable comme si les yeux étaient morts et que seulement leur regard qui les rendait invisibles leur donnait la vie c'est pourquoi l'on ne se regardait pas plus dans les yeux que l'on se touchait comme si le regard était la vision du toucher et que c'était ce que le toucher voyait et que les yeux que l'on ne voyait pas n'étaient que le corps que l'on

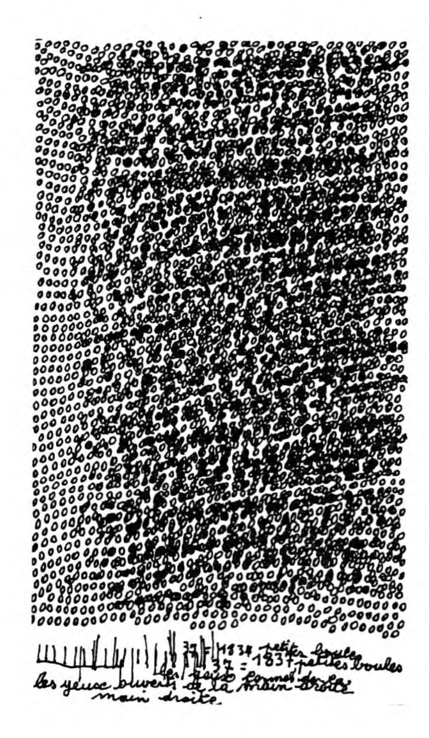
sentait vivre et que si le regard d'autrui masquait ses yeux il nous démasquait son sexe et notre regard cache nos yeux comme s'il tendait un sexe vers les autres et s'il suffit de cacher les yeux de l'autre pour que l'on ne sache plus qui il est c'est parce que les cachant nous n'avons plus que l'image de son sexe et que si nous sommes reconnaissables à la vue de nos yeux nous ne le serions plus à celle de notre sexe comme si sa visibilité nous rendrait anonymes parce que visible c'est que nous serions morts et notre sexe c'est notre anonymat c'est pourquoi nous ne le montrons pas et que le montrer c'est n'être plus soi-même mais n'importe quel autre c'est ainsi que si l'on ne nous voyait que le sexe comme l'on ne nous voit que les yeux nous ne serions pas reconnaissables et ne faire que voir le sexe de l'autre c'est le voir mort et ce serait être arrivé à démasquer ses yeux qui regardent à franchir son regard jusqu'à voir ses yeux et ne voir que le sexe de l'autre ce serait comme lui avoir crevé les yeux et violer des yeux ce serait les voir quand ils nous regardent et si l'on ne peut pas bander les yeux de l'autre sans qu'il devienne méconnaissable c'est parce que le regard semble traverser le bandeau jusqu'à nous apparaître et qu'il ne peut pas être visible sans que l'être semble en perdre sa vie et que seulement les yeux fermés ou aveugles le regard est visible sinon ouverts ou voyants il est touchable c'est pourquoi quand l'autre dort on ne sait plus très bien qui il est et que si l'on peut voir les yeux c'est qu'ils sont morts et qu'ils ne voient et ne vivent que de cette mort comme si le corps une fois mort on ne verrait plus que le regard c'est pourquoi on pourrait en toucher les yeux et si on ne voit plus les yeux qui nous regardent ce n'est pas que les yeux sont devenus touchables mais c'est que le regard l'est devant eux car les yeux ne sont touchables que quand ils sont fermés ou qu'ils ne voient plus et on ne voit plus les yeux seulement quand le regard est devenu visible et que les yeux ne voient plus et on ne voit jamais les yeux comme des objets car les yeux vivent de leur mort c'est seulement quand le corps ne vit plus qu'on ne les voit plus et qu'ils sont touchables comme s'ils étaient revenus au corps et qu'ils étaient entrés en lui comme si les yeux vivaient en nous quand le corps était mort et mort le sexe devient yeux et les yeux sexe comme si le sexe ne faisait plus partie du corps et les yeux voient mais ils ne sont qu'un sexe mort et nos yeux ouverts ne vivent que très loin devant nous c'est pourquoi voyants ils sont morts et si nous ne voyons pas nos yeux c'est parce que nous ne pouvons nous reconnaître qu'à ce que nous pouvons toucher de nous-mêmes et que si on ne pouvait plus voir son sexe en se perdrait de soi-même et l'on ne pourrait plus reconnaître son corps et nous pourrions échanger nos yeux avec les autres yeux mais nous ne pourrions pas échanger notre sexe avec l'autre sexe sans nous échanger nous-mêmes et pour devenir l'autre il suffirait seulement d'échanger son sexe avec le sien et si nous ne montrons pas notre sexe comme nous montrons nos yeux c'est parce que nous ne pourrions pas le montrer sans l'échanger et se perdre dans les autres et voir les yeux de l'autre c'est échanger nos yeux avec les siens et seul le regard comme quelque chose de touchable provoque comme un échange de corps c'est ainsi que l'on sent vivre l'autre car son regard est comme l'apparition sous nos yeux de ce que l'on toucherait de lui sous nos mains et si nous pouvons échanger nos yeux avec d'autres yeux sans nous perdre dans l'autre c'est parce que nous ne voyons pas nos yeux et qu'ils ne représentent rien pour nous-mêmes car nos yeux ne vivent que hors de nous et que c'est seulement si on les voyait que nos yeux ne pourraient plus se projeter et que l'on ne pourrait plus voir les autres yeux sans nous perdre en eux comme si l'on ne voyait pas son propre sexe les autres le voyant on ne pourrait pas voir le leur sans que chacun en perde soi-même c'est ainsi que dans un miroir si l'on ne peut pas voir ses yeux sans qu'ils soient figés c'est justement parce qu'on les voit et que nous les avons échangés avec ceux de l'image dans le miroir et que du même coup les voyant nous nous sommes échangés avec elle et si l'on voyait ses propres yeux on ne pourrait plus voir l'autre sans s'échanger avec lui et si nous ne nous sommes pas visibles entièrement c'est parce que sinon voyants nos yeux s'accoupleraient avec les yeux qu'ils verraient comme notre sexe s'accouple avec le sexe qu'il touche car si nous pouvons nous accoupler nous ne le pouvons qu'avec ce que nous pouvons voir de nous-mêmes et tout le haut de nous n'est pas accouplable parce qu'il ne nous est pas visible et que si nos yeux sont intouchables c'est parce que nous ne les voyons pas et que si on les voyait on pourrait les toucher car tout notre visible est touchable et il suffirait de se voir comme on voit l'autre pour que nos yeux soient un sexe mais c'est que nous ne pourrions plus y voir et on ne voit que de ce qu'on ne se voit pas si on se voyait comme on voit l'autre on n'y verrait pas et les autres sont tous aveugles pour soi ce que l'on en voit d'eux fait qu'il ne peuvent pas y voir et l'accouplement n'est dû qu'à ce que nous pouvons nous toucher et nous voir autant que nous pouvons en toucher

et en voir l'autre comme si le regard d'autrui à qui on ne voyait pas ses yeux nous donnait la possibilité de le voir comme l'on se voyait et que cette même vision que nous avions de l'autre et que nous avions de nous-mêmes en produisait l'échange avec lui et que lorsque tout ce que l'on pouvait toucher ou voir de l'autre correspondait à tout ce que l'on pouvait toucher ou voir de soi l'autre s'échangeait avec soi et soi avec l'autre c'est ainsi que se voyant dans un miroir l'on voyait de soi ce que l'on voyait de l'image devant soi et que nous n'étions plus qu'elle et qu'elle n'était plus que nous c'est ainsi que nos yeux se figeaient à la vue de ses yeux et que nos yeux que l'on se voyait pénétraient les yeux qu'on lui voyait et que deux regards qui se croisaient n'étaient jamais que deux corps qui s'accouplaient et si quand on voit son sexe dans un miroir on a l'impression que le sexe que l'on voit n'est plus le nôtre c'est parce que dans un miroir l'on peut se voir en entier comme l'on voit l'autre et que notre sexe n'existe pour nous que sans la vision de notre totalité et que l'on ne peut pas le reconnaître car nous ne le connaissons que attaché à un corps dont nous n'en voyons jamais la tête et que si dans le miroir nous ne pouvions plus le toucher c'est qu'il était comme nos yeux que nous ne pouvions pas toucher et si l'on se reconnaît dans un miroir c'est parce que nous voyons nos yeux et que les voyant ils ne peuvent plus bouger de nos orbites et que ne pouvant plus bouger ils ne sont plus nos yeux qui voient et que nous ne connaissons pas mais nos yeux qui ne voient pas et qui font partie de notre corps autant que notre sexe comme si si dans le miroire nous pouvions les voir c'est qu'ils étaient comme notre sexe que nous pouvions voir et dans un miroir nos yeux sont devenus notre sexe que nous voyons et notre sexe est devenu nos yeux que nous ne pouvons pas toucher et que si nous reconnaissons nos yeux c'est parce que ce que nous ne pouvons pas toucher de nous-mêmes nous ne le connaissons qu'à sa vue et que si nous ne reconnaissons pas notre sexe c'est parce que ce que nous pouvons voir de nous-mêmes nous ne le connaissons qu'à son toucher ou si nous reconnaissons notre visage c'est parce que ce que nous ne pouvons que toucher de nous-mêmes nous ne le connaissons qu'à sa vue comme si sous nos yeux on ne faisait que le reconnaître le monde qui n'était que sous nos mains et on voit mais on ne voit que son visage c'est pourquoi ne le voyant pas on le reconnaît instantanément et que c'est seulement si l'on était aveugle que se voyant brusquement on ne se reconnaîtrait pas et nous ouvrons les yeux devant nous seulement pour voir ce que nous ne voyons pas de nous car ce que nous pouvons en voir n'est pas visible devant nous mais seulement touchable c'est ainsi que voyants nous voyons notre tête en celle des autres et nous touchons notre sexe en le leur et si nous ne pouvons reconnaître les autres qu'à leur visage c'est parce que ce qu'ils peuvent voir d'eux-mêmes n'est que touchable pour nous et que si nous n'en voyons pas la tête nous ne savons plus qui ils sont comme si sans elle le reste du corps était dans la nuit et que si l'on ne voyait que leur sexe on ne pourrait pas les reconnaître et notre corps est visible par ce qui nous en est invisible et il est invisible par ce qui nous en est visible et si on mélangeait tous les sexes entre eux on reconnaîtrait le nôtre et chacun reconnaîtrait le sien mais si l'on mélangeait tous les yeux entre eux on ne reconnaîtrait que ceux des autres et les autres reconnaîtraient les nôtres et chacun se reconnaît à son sexe à ce qu'il voit de lui et à ce que les autres peuvent en toucher comme chacun reconnaît les autres à leurs yeux à ce qu'il voit d'eux et à ce que les autres ne peuvent pas en toucher comme si notre sexe était aussi touchable pour les autres que nos yeux ne l'étaient pas pour nous et notre sexe aussi visible pour nous que nos yeux l'étaient pour eux et si ce que l'on voit de soi est touchable pour les autres ce que l'on n'en voit pas est visible comme si chacun se voyait dans ce qui n'était qu'une nuit pour les autres et ne se voyait pas dans ce qui n'était qu'un jour et le jour chacun est pour soi dans le jour et la nuit mais où chacun est pour soi dans le jour chacun est pour les autres dans la nuit et où chacun est pour soi dans la nuit chacun est pour les autres dans le jour et le jour chacun est pour les autres dans la nuit et le jour mais où chacun est pour les autres dans la nuit chacun est pour soi dans le jour et où chacun est pour les autres dans le jour chacun est pour soi dans la nuit comme si nous n'étions jamais du même côté que les autres puisque ce qu'ils nous voyaient on ne le voyait pas et ce qu'on pouvait leur toucher ils le voyaient et ce qu'ils pouvaient nous toucher on le voyait et ce qu'on leur voyait ils ne le voyaient pas comme si où il fait jour sur nous pour eux c'est la nuit et où il fait nuit sur nous pour eux c'est le jour et où il fait nuit sur eux pour nous c'est le jour et où il fait jour sur eux pour nous c'est la nuit comme si nous étions toujours de l'autre côté où se trouvaient les autres puisque voyants on voyait d'eux ce qu'ils ne se voyaient pas et on pouvait toucher d'eux ce qu'ils se voyaient comme si la partie qu'on leur voyait était de ce côté pour nous mais de l'autre côté pour eux et celle qu'on

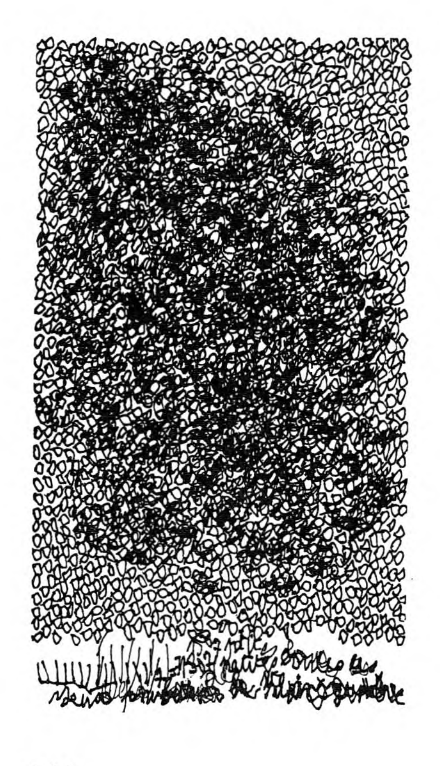
et si on lui voit les yeux on ne lui voit plus son sexe car ses yeux sont sa seule identité comme son sexe en est la seule pour lui-même et



Marie-Sol Parant

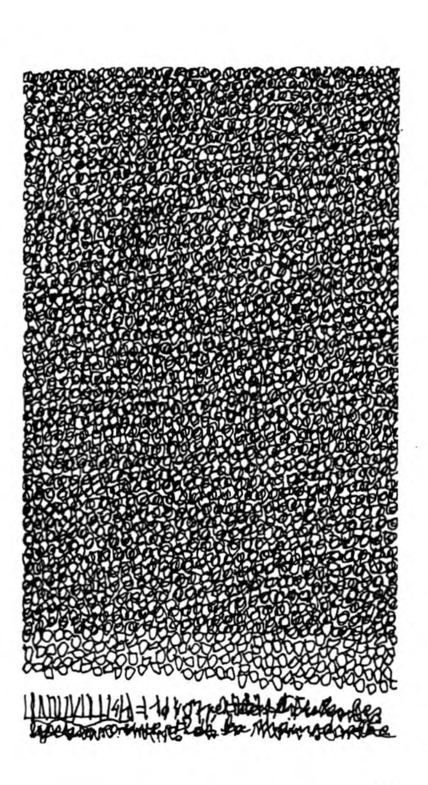


leur touchait de l'autre côté pour nous et de ce côté pour eux et nous voyons les autres le touchent comme si chacun était à la fois pour soi et pour les où il fait nuit comme si à la vue des autres en s'en éloignait si démesurément que l'on se retrouvait toujours de l'autre côté de la terre et nous nous voyons autres les autres ne le voient pas et que ce que nous voyons de nous-mêmes mais nous sommes si loin les uns des autres que ce que nous voyons des les autres le touchent comme si chacun était à la fois pour soi et pour les autres en même temps de ce côté et de l'autre côté de la terre et que nous étions tous sans cesse dans la nuit et dans le jour comme si nous étions toujours présents sur la terre entière et qu'il n'y avait pas un côté où nous étions et un autre où nous n'étions pas et que seulement la nuit nous étions tous du même côté car on ne voyait de soi pas plus que ce que l'on voyait des autres et que ce qui nous était visible était devenu invisible et que l'on ne voyait plus ce que l'on voyait de soi ni ce que l'on voyait des autres qu'eux ne voyaient pas comme si la nuit on ne se voyait et on ne voyait les autres qu'avec les yeux des autres et qu'on se voyait la tête et les yeux et qu'on se touchait le sexe et qu'on leur voyait le sexe et qu'on leur touchait la tête et les yeux et nous sommes en deux parties comme la terre et quand il fait jour la partie du bas est de ce côté de la terre pour soi et de l'autre côté pour les autres et la partie du haut est de l'autre côté de la terre pour soi et de ce côté pour les autres et quand il fait nuit la partie du haut est de l'autre côté de la terre pour soi et de ce côté pour les autres et la partie du bas est de ce côté de la terre pour soi et de l'autre côté pour les autres et nous sommes chacun pour soi et pour les autres comme une terre sur la terre et sans cesse une moitié est pour nos yeux et une autre pour nos mains et celle pour nos yeux est toujours pour d'autres mains et celle pour nos mains est toujours pour d'autres yeux c'est pourquoi on ne se voit pas tout entier et que si dans un miroir nos yeux que l'on voit sont figés c'est parce que nous ne pourrions pas exister tout entier visible et tout entier intouchable sans n'être plus qu'une moitié dans le jour et que la terre du même coup le soit et rien n'est visible ni touchable entièrement car nous ne sommes pas seulement sur un côté de la terre mais sur les deux en même temps et que tout l'est sans cesse et nous ne voyons pas les autres en entier comme nous ne nous voyons pas nous-mêmes entièrement l'image de l'autre n'est que l'image de soi renversée et nous voyons son haut comme nous voyons notre bas et nous ne voyons pas notre haut comme nous ne voyons pas son bas ou plutôt nous ne pouvons que toucher notre haut comme nous ne pouvons que toucher son bas comme si si l'on voyait l'autre comme l'on se voyait c'est que son haut visible serait son bas touchable et son bas touchable son haut visible comme si l'autre était à l'envers devant nous ou que la terre s'était retournée sous ses pieds mais si on ne regarde tous que soi-même nous serons tous sans tête et du même côté de la terre car la terre ne se renverse seulement qu'à la vue des autres et de nous à eux et d'eux à nous nos yeux feront faire à la terre comme un tour sur elle-même et si l'on se regarde il fait nuit d'où l'on voit et il fait jour d'où l'on ne voit pas mais si l'on regarde l'autre il fait jour d'où il voit et il fait nuit d'où il ne voit pas comme si l'autre y voyait d'où l'on ne voyait pas et n'y voyait pas d'où l'on voyait comme si entre lui et nous il y avait la terre entière et qu'une partie de chacun était dans la nuit et une autre dans le jour et qu'à elle deux elles faisaient naître de chaque côté du globe deux autres corps dont celui dans la nuit était formé de notre haut et du bas de l'autre que l'on pouvait toucher et celui dans le jour de notre bas et du haut de l'autre que l'on pouvait voir comme si voyant l'autre notre tête avait rejoint son sexe de l'autre côté de la terre où il faisait nuit et sa tête avait rejoint notre sexe de ce côté de la terre où il faisait jour et que c'est seulement quand l'autre nous regardait et que l'on ne voyait plus ses yeux que la terre entière disparaissait entre nous et que l'autre n'était plus que sur le même côté que nous le voyant comme l'on se voyait comme si le regard de l'autre le faisait se retourner dans le même sens que nous et que c'est ainsi seulement que nous pouvions enfin le saisir et l'on ne voit que la moitié de soi comme l'on ne voit que l'autre moitié de l'autre et l'on ne voit pas que la moitié de soi comme l'on ne voit que l'autre moitié de l'autre et ce que l'on voit de soi on ne le voit pas de l'autre et ce que l'on ne voit pas de soi on le voit de l'autre et à deux on en fait un tout entier dans le jour et un autre tout entier dans la nuit et à deux nous sommes présents de chaque côté de la terre et si l'on commence à se regarder et à se toucher on finit par voir et par toucher l'autre car l'autre est la suite visible et touchable de ce que l'on ne voit pas et de ce que l'on voit de soi et l'on se touche la tête mais pour continuer à se toucher jusqu'en bas on touche l'autre à partir de l'endroit où l'on se voit et l'on se regarde le sexe mais pour continuer à se voir jusqu'en haut on regarde



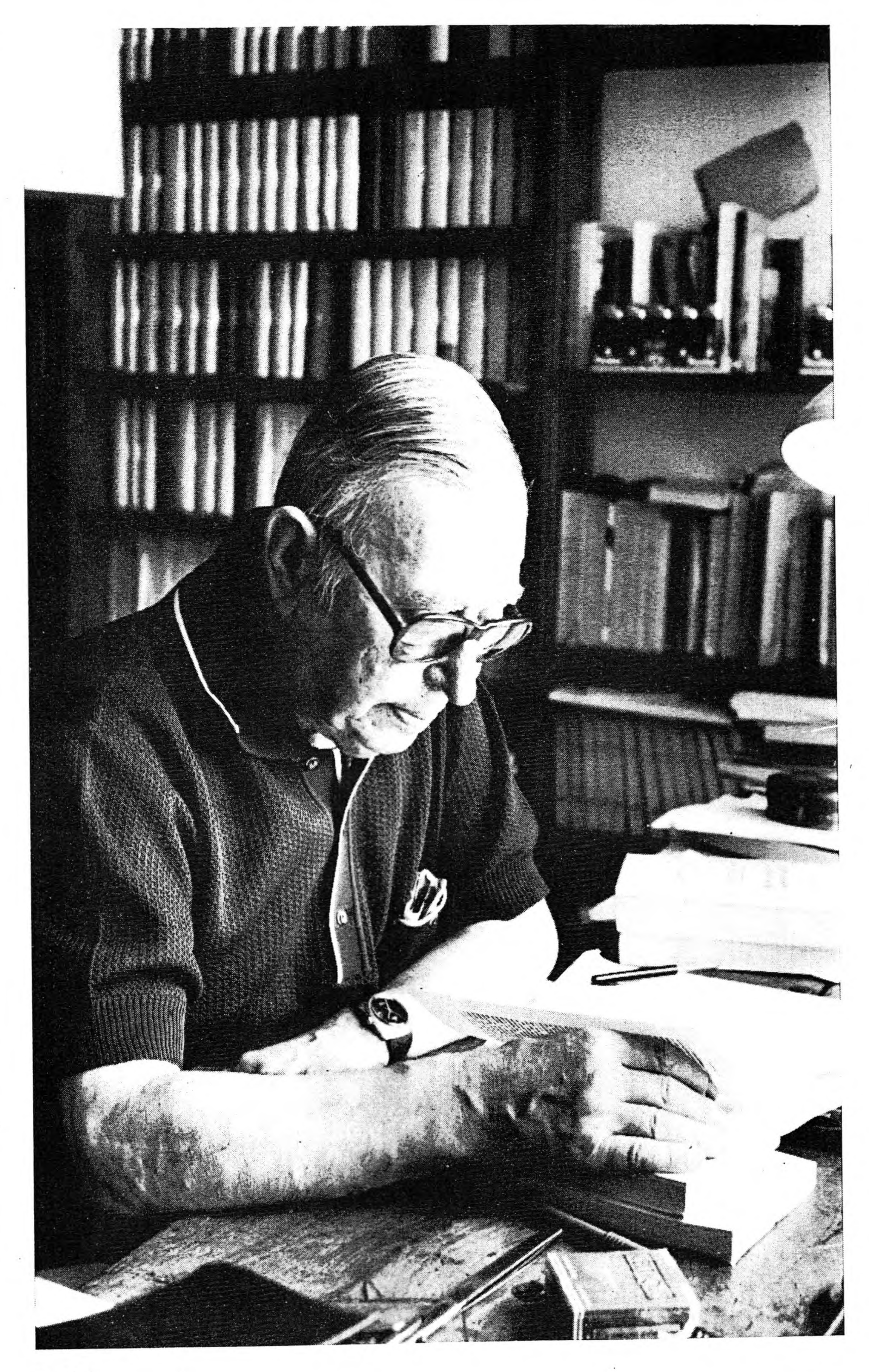
l'autre à partir de l'endroit où l'on ne se voit plus et notre corps est fait de façon à ce qu'il puisse se continuer en l'autre et si nous ne le voyons pas tout entier c'est pour que ce que nous n'en voyons pas puisse nous mener à l'autre dont il en est la suite visible et si l'on se voyait en entier on ne verrait pas les autres et on ne voit les autres que pour pouvoir saisir sa propre totalité et si l'on ne se voit pas en entier c'est pour pouvoir voir les autres et le reste du monde et c'est parce que nous voyons et que la vue n'est due qu'à ce que nous ne voyons pas de soi et qu'elle n'est que ce qui nous continue invisible au-dehors et nous touchons les autres parce qu'il y a une partie de nous que nous ne voyons pas et que les voyant nous la voyons comme si elle finissait d'être visible là où la nôtre commençait à ne plus l'être et nous voyons les autres parce qu'il y a une partie de nous que nous voyons et que les voyant nous ne la voyons plus comme si elle commençait à être invisible là où la nôtre finissait de l'être et ce que l'on voit devant soi c'est toujours ce que l'on ne voit pas de soi le visible est nos yeux que nous ne voyons pas comme ce que l'on ne voit pas devant soi c'est toujours ce que l'on voit de soi et l'invisible est notre sexe que nous voyons et ce que l'on ne se voit pas c'est tout ce que l'on voit comme ce que l'on se voit c'est tout ce que l'on ne voit pas et si l'on se voyait tout on ne verrait pas du tout mais si l'on ne se voyait pas du tout l'on verrait tout et si sur nous il n'y a pas la lumière ou l'obscurité totale c'est parce que devant nous il y aurait l'obscurité ou la lumière totale et qu'il ne pourrait pas faire nuit ou jour complètement devant nous sans que nous en perdions nos yeux ou notre sexe et que nous ne puissions plus nous voir ou nous toucher et si on ne voyait que ce que l'autre se voit on ne le reconnaîtrait pas car ce qu'il se voit n'est pas pour soi du côté de la terre où nos yeux voient mais du côté où nos mains touchent et on ne reconnaît l'autre qu'à ce qu'il ne se voit pas car ce qu'il ne se voit pas est pour soi du côté de la terre où nos yeux voient et l'autre ne se reconnaît qu'à ce qu'il se voit et nous sommes chacun du côté où l'autre ne se trouve pas c'est pourquoi nous pouvons le voir là où lui ne se voit pas et le toucher là où lui se voit et que nous pouvons le reconnaître à ses yeux là où lui ne se connaît pas et qu'il peut se reconnaître à son sexe là où nous ne le connaissons pas et notre sexe n'est notre anonymat que pour les autres comme nos yeux ne le sont que pour nous-mêmes car pour nous-mêmes notre sexe ne peut être qu'entre nos jambes mais nos yeux pourraient être sur tous les visages et pour les autres notre sexe pourrait être entre toutes les jambes mais nos yeux ne peuvent être que sur notre visage comme si nous ne pouvions montrer notre sexe aux autres que les yeux bandés comme si nous ne le montrions qu'à nous-mêmes et si on ne faisait que regarder on ne cacherait pas son sexe nous cachons notre sexe parce qu'on nous voit les yeux et que nos yeux sont morts et s'il n'y avait que nous-mêmes qui pouvions nous voir nous cacherions nos yeux et nous découvririons notre sexe et c'est qu'il ferait nuit et que nous verrions nos yeux et que nous ne verrions plus notre sexe et tout ce que l'on se voit c'est tout ce que l'autre peut toucher comme tout ce que l'on ne se voit pas c'est tout ce que l'autre peut voir comme si sous les mains tous les corps étaient les mêmes et que sous les yeux aucun n'était jamais le même c'est pourquoi tout le monde pouvait porter notre tête mais que l'autre ne pouvait porter que la sienne comme personne ne pouvait porter notre sexe mais que l'autre pouvait porter tous les autres et nous montrons notre visage parce que pour soi les autres peuvent s'en munir sans nous en démunir mais si nous ne montrons pas notre sexe c'est parce que pour soi les autres ne pourraient pas s'en munir sans nous en démunir et que la vue n'est qu'un échange entre ce que nous ne voyons pas de soi et ce que les autres ne voient pas d'eux-mêmes et notre sexe est unique comme le sont la tête ou les yeux de l'autre mais notre tête ou nos yeux sont multiples comme l'est son sexe comme si la tête ou les yeux des autres n'étaient qu'un sexe pour nous-mêmes et que leur sexe n'était qu'une tête ou que des yeux et s'il suffit de tracer deux points sur n'importe quelle surface pour que cette surface devienne une tête et les points des yeux c'est parce que les yeux sont vraiment la tête et que la tête est vraiment les yeux c'est pourquoi ne les voyant pas nous ne la voyons pas ou que ne la voyant pas nous ne les voyons pas et si le sexe n'est pas des yeux c'est parce qu'il n'a pas de tête et nous ne voyons pas le sexe de l'autre comme s'il était nos yeux que nous ne voyons pas et nous voyons les yeux de l'autre comme s'ils étaient notre sexe que nous voyons et la tête des autres ne pense pas plus que notre sexe mais leur sexe pense autant que notre tête c'est ainsi que nous pouvons nous accoupler avec eux mais que ce n'est jamais notre sexe mais notre tête qui s'accouple avec leur sexe et que si c'est avec notre sexe c'est





toujours avec leur tête et nous montrons nos yeux aux autres parce que pour nous ils sont sans nom mais que pour eux ils ont un nom et si nous ne montrons pas notre sexe c'est parce que pour nous il a un nom mais que pour eux il est sans nom et nous portons une identité pour les autres en nos yeux c'est ainsi que le regard qui les cache l'efface pour nous donner la nôtre comme en celle de notre sexe et regarder c'est donner son sexe à regarder et nous regardons mais nous avons l'impression de nous voiler le visage et de nous dévoiler le corps comme si chacun se regardait sans cesse et que à force de se regarder chacun avait fini par ne plus pouvoir voir ses yeux mais par voir son sexe et que si l'on ne voyait plus ce par quoi l'on voyait c'est parce que chacun avait voulu voir ce par quoi il jouissait et que le voyant il s'y était figé comme si si l'on pouvait voir ses yeux l'on verrait que nous avons un sexe à la place de nos yeux comme si si l'on ne pouvait plus voir son sexe l'on ne verrait pas que nous avons des yeux à la place de notre sexe et pour soi-même le sexe est visible sinon il voit et les yeux sont invisibles sinon ils ne voient pas comme si nous ne pouvions plus voir nos yeux et que de cet aveuglement nous nous étions retournés sur le sol et que la vie n'était due qu'à un changement de sens et depuis que nous voyons notre sexe et que nous ne voyons plus nos yeux nous nous regardons et c'est ainsi que nous existons comme si les autres n'existaient à nos yeux que comme nous nous percevions nous-mêmes avec eux et qu'il faudrait que nous puissions voir nos yeux et que nous ne puissions plus voir notre sexe pour que l'autre existe comme nous le voyons mais c'est que nous n'existerions plus et que l'autre se serait inversé jusqu'à ce que l'on ne puisse plus voir ses yeux ni que l'on ne puisse plus ne plus voir son sexe et percevoir le regard de l'autre c'est un peu pouvoir voir nos propres yeux et ne plus pouvoir voir notre propre sexe c'est retourner l'autre sur la terre jusqu'à s'en retourner soi-même c'est le faire exister mais c'est en perdre notre existence car nous ne pouvons pas sentir l'autre vivre sans ne plus nous sentir vivre et l'autre existe en nous seulement une fois que nous sommes morts et nous vivons mais nous ne le laissons pas vivre et si son regard lui donne la vie c'est qu'il pourrait nous en donner la mort comme si nous pouvions mourir du regard des autres comme les autres du nôtre et mourir en eux comme ils meurent en nous et nous voyons leurs yeux comme nous voyons notre sexe et nous touchons leur sexe comme nous pouvons toucher nos yeux quand ils sont fermés et la vue donne la mort à tout ce qu'elle enveloppe c'est pourquoi si notre sexe ne nous était pas visible il n'engendrerait que la vie et que si nos yeux ne sont pas touchables voyants c'est parce qu'ils sont morts comme si on les voyait et notre sexe donne la mort c'est seulement celui de l'autre qui donne la vie et si nous ne voyons pas nos yeux c'est parce que nous ne pourrions pas voir notre tête sans être morts c'est pourquoi si nos yeux sont intouchables ouverts c'est pour qu'ils nous soient visibles sans que notre tête nous le soit car si on voyait ses yeux on verrait aussi sa tête et nos yeux sont intouchables comme pour nous être visibles et pour que notre tête soit touchable et nous reste invisible car sinon nous n'existerions pas et nous voyons mais tout est mort la tête des autres ne pense pas seul leur sexe jouit et si nous pouvons reconnaître les autres ce n'est que d'avoir pu percevoir leur regard comme nous percevons le nôtre sans cesse posé sur nous-mêmes et le regard d'autrui fait que nous ne l'oublierons plus car ne voyant plus ses yeux nous l'aurons vu comme nous nous voyons et nous l'aurons senti vivre en nous pour toujours et nous nous regardons pour ne pas nous oublier et nous faire exister l'un en l'autre et si nous ne pouvons pas oublier le visage des autres ce n'est pas que nous le reconnaissons mais c'est que nous nous reconnaissons en lui et que nous le reconnaissons en nous c'est ainsi que ne nous étant nous-mêmes jamais vus nous nous sommes reconnaissables et que si l'on voyait ses yeux on ne pourrait pas se regarder dans un miroir sans ne plus savoir qui on est mais que étant alors nous-mêmes notre propre miroir nous nous oublierions sans cesse et que nous nous serions méconnaissables et nous ne voyons pas nos yeux pour que nous ne puissions pas cesser de nous regarder afin de ne pas nous perdre c'est ainsi que si nous nous regardions continuellement dans un miroir nous finirions par ne plus nous reconnaître et l'on bande les yeux des autres pour que l'on ne puisse plus les reconnaître mais si on ne les reconnaît plus eux-mêmes et qu'ils ont perdu toute identité c'est parce qu'on se reconnaît tous en eux et qu'on les voit comme l'on se voit et que leur sexe leur corps nous apparaît comme s'il était le nôtre et si on ne sait plus qui ils sont c'est parce qu'ils sont nous tous et que les yeux bandés si leur corps est anonyme c'est parce qu'il est l'identité de chacun et

JEAN-LUC PARANT



En 1976.

Révolution portugaise.

Henri Maccheroni, Hématologie des corps constitués, **(de gauche à droite bocaux violet, noir, vert)**, objets, **1973.**

Jean-Paul SARTRE

La Grande Morale

extraits d'un *Cahier de notes* (1947)

Ces pages sont extraites du seul qui subsiste — le premier sans doute — des dix gros cahiers des « notes pour une morale », écrits à partir de 1947, jusqu'en 1949. Sartre y tente de constituer cette morale annoncée dès la fin de L'Etre et le Néant, *inévitable prolongement de celui-ci. Mais dans cette volonté théorique qu'expriment des passages purement ontologiques, se glissent des moments de suspens où naissent des analyses phénoménologiques d'attitudes ou de situations humaines spécifiques (mensonge, ignorance, bêtise...), ainsi que des pensées quotidiennes, réflexions sur soi et sur la vie.*

Le présent fragment, situé au début du cahier, est révélateur des analyses philosophiques de cette entreprise morale qui ne verra jamais le jour sous forme séparée mais interviendra de façon plus subtile dans Saint Genet *et surtout* L'Idiot de la famille. *Outre le clavier d'écriture étonnant qui, de la démonstration la plus patiente à l'aphorisme, passe par tous les degrés, il est surprenant de remarquer le rôle que joue Hegel dans la démarche et, à travers un appareillage qui demeure idéaliste, l'approche perpétuellement manquée de la dialectique historique. Ici encore, ce texte permet de mieux comprendre chez Sartre le passage d'une philosophie de la conscience à une pensée de l'histoire.*
(Pour des raisons indépendantes de notre volonté, il n'a pas été possible de collationner la dactylographie sur le manuscrit autographe.)

M.S.

N.B. — *On pourra prendre connaissance d'un autre extrait — purement phénoménologique cette fois — du même cahier, dans* Le Magazine littéraire *103-104 (septembre 1975) : « Sur la bêtise », p. 29 à 34.*

Fragment 1 : *Ambivalence de l'Histoire.*
Ambiguïté du fait historique

1. L'action historique. Qu'aucun parti ne peut se présenter comme l'interprète de l'histoire. La collectivité historique est une totalité détotalisée. Tout agent historique (personne ou groupe) est une partie de cette collectivité. S'il pense l'histoire, sa représentation de l'histoire (idéologie) devient un facteur historique. Du coup l'histoire n'est déjà plus ce qu'ils en pensent : elle est *cela* plus l'action de la représentation qu'ils en ont. Mais cette action elle-même est d'un type particulier : elle est par proposition. Même si les consciences jouent l'inertie elles ne sont pas inertes, on n'agit pas sur elles par causalité. Elles doivent *reprendre* le thème proposé; du coup il sert à d'autres fins. Ainsi l'action de la théorie de l'histoire considérée ne peut avoir lieu que dans et par la déformation de la théorie. En un mot toute théorie de l'histoire est historique. Il n'en serait pas ainsi si l'Esprit était une totalité totalisée parce qu'alors il serait ce qu'il penserait être (comme dans la conscience de chacun). C'est le mythe hégélien. Ainsi suffit-il que Hegel fasse le hégélianisme pour que nous soyons *post-hégéliens;* il suffit que Marx crée la dialectique matérialiste pour que cette dialectique soit jouée par des consciences qui du coup sont par-delà cette dialectique. Autrement dit : l'histoire a un sens si l'Esprit est un. Dans la mesure où l'Esprit est totalité ce sens existe, donc il y a *direction donc progrès;* dans la mesure où il est aliéné à lui-même par le néant qui le transit (détotalisation) il n'y a ni direction ni progrès : piétinement. La situation c'est donc une Histoire qui n'est pas histoire, un progrès piétinant, une explication *totale* par le nécessaire et *totale* par le contingent.

2. A cause de cela, deux attitudes envers l'histoire : ceux qui nient sa réalité (Pascal-Alain) et ils ont raison (aussi les plaisanteries anachroniques, le [illisible : center?] non appelé juteux [?] pour montrer que rien ne change) — ceux qui affirment son existence (Hegel, Comte, Marx) et ils ont raison aussi. Les philosophes, en général *ou* à ordonner [?] ces deux aspects : ex. contingence dans les détails, nécessité dans l'ensemble — *ou* à montrer l'un comme l'apparence et l'autre comme la réalité. De fait ils sont vrais tous les deux, il n'y a pas à les hiérarchiser. Il faut décrire et montrer leur ambivalence.

3. Idéalité du temps historique — réalité de la temporalité intersubjective.

4. Etre toujours par-delà son action historique. Comme l'histoire elle-même. Celui qui reste dedans est enfermé en elle comme dans un cercueil, l'histoire est déjà ailleurs. Révolution permanente.

5. Plus l'agent historique choisit pour moyen la violence, le mensonge et le machiavélisme, plus il est efficace. Mais plus il contribue à la division, plus il met l'accent sur la détotalisation; plus il est lui-même objet en histoire et plus il défait l'histoire (dont l'existence idéale serait par totalisation). Le véritable agent historique est moins efficace mais en traitant les hommes comme lui-même, il tâche à faire exister l'esprit comme unité donc l'histoire. C'est par lui qu'une histoire est possible (par l'écrivain, le philosophe, le saint, le prophète, le savant).

6. La politique est la négation de l'histoire parce qu'elle suppute [?] sur la division. Elle est donc le commencement.

7. Aspect perpétuel de répétition et de nouveauté dans chaque fait. Répétition si on l'isole, nouveauté si on feint l'existence de l'Esprit.

Yogi et commissaire nient la réalité : l'un voit l'unité (tat tvan [tvam] asi), l'autre la diversité. Yogi : appuie sur *le même*. Commissaire : sur *l'autre*. La synthèse c'est l'histoire déshistoricisée, la totalité détotalisée, donc le commissaire-yogi.

8. Partons de l'esprit absolu contenant en soi le divers à titre de représentation. A ce moment rien n'est que ce dont il y a conscience. La loi de l'être c'est d'être conscient. L'imagination même est-elle possible? En outre puisqu'il y a unité (au sens kantien du terme) toute pensée est nécessairement liée à la pensée antérieure : elle est *traditionnelle*. Soit qu'elle se retourne vers la pensée antérieure et qu'elle la saisisse par *connaissance*, soit qu'elle la contienne en elle par immanence. Peut-être des deux façons à la fois. En ce cas il y a *histoire*. L'histoire en effet est de *l'individuel* (l'unité de l'Esprit en fait une personne) elle exclut la répétition : le fait de venir *dans l'unité après* un terme quelconque M implique nécessairement que le terme M_1 en soit différent même s'il est très voisin. L'existence du passé en fait une *tradition* (le passé repris et agissant). Ce type d'action du passé sur le présent est *intériorité*. Enfin, puisqu'il s'agit d'un esprit *décidant*, l'histoire, quels que soient les zigzags de sa liberté, est *orientée*. Il décide totalement et tout entier. Sa décision n'agit donc pas sur lui par contre-coup : il est tout entier en elle, tout entier elle; il n'y a pas une partie de lui-même qui puisse être influencée mécaniquement par sa décision. Elle est tout entière *lui*. Ainsi l'avenir est à la fois dans la perspective du passé et donnant un sens au passé. *A la fin de l'histoire* on peut donner un profil, une courbure d'existence qui est précisément l'Histoire tout entière; on peut apprécier un quelconque *Erlebnis* du point de vue de ce qu'il fut en tant que voulu, en tant que vécu, en tant que repris et jugé et finalement en tant qu'il apparaît aux yeux qui jugent les jugements internes dont il a fait l'objet. Une dialectique est possible, depuis le surgissement de cet Esprit donc un *progrès*. Notons tout de suite, cependant : 1° : que le jugement sur la totalité close est pris en extériorité et suppose donc une autre histoire du point de vue de laquelle on juge cet Esprit, donc qui le contient et qui conteste l'histoire vécue de cet Esprit en le transformant en histoire-objet; 2° : que le jugement sur la totalité ouverte est pris en intériorité et donc fait partie de cette totalité à titre d'élément agissant. Il métamorphose donc le cours de l'histoire et il peut être jugé lui-même par l'instant postérieur qui d'ailleurs sera modifié pour lui. Dedans ou dehors : dans l'histoire vécue le jugement est historique; dans l'histoire jugée du dehors, le jugement est ahistorique *relativement à elle* (mais nécessairement historique relativement à un autre système de référence) mais l'histoire est morte. Remarquons en outre que l'histoire suppose un élément d'opacité à la prévision. La science de l'histoire tuerait l'histoire en supprimant le temps. Le temps de l'Esprit (historique) suppose *progrès* donc mouvement nécessaire ou, tout au moins, orienté. Pour qu'un événement soit historique il faut qu'il ait toujours un infini avenir à cause d'une infinité d'interprétations possibles. Il a sa profondeur dans la liberté c'est-à-dire dans un avenir non fait. Si nous supposons au contraire des individus ou des groupes placés dans des circonstances analogues mais parfaitement isolés les uns des autres (comme par exemple pouvaient l'être différentes peuplades primitives des îles de Corail, de l'Australie centrale et de l'Afrique équatoriale) chacune de ces peuplades peut avoir une histoire à elle mais il n'y a point d'histoire commune. Et si l'identité des circonstances amène des réactions presque semblables, il sera possible d'envisager une loi, donc de passer à l'universel. Ou si nous supposons des civilisations qui paraissent et disparaissent sans liaison, un esprit transcendant, extérieur à ces civilisations pourra mettre au jour des *répétitions*. [Des?] Dix fois un départ sera pris, on mènera une évolution jusqu'à un certain point puis cataclysme, déluge etc. et, d'autres hommes sortant de terre, on recommence. Ainsi la dispersion engendre la répétition et l'universel (dans le cas le plus favorable). C'est le sens du mythe de l'Atlandide; la concentration implique au contraire l'historicité. Or la réalité n'est ni tout l'un ni tout l'autre : c'est 1° : le fait que l'homme est en face de l'univers et que, en conséquence, certaines de ses idées ou de ses décisions peuvent être étouffées par l'univers. Autrement dit l'imagination est possible. Et ce qui peut être étouffé, ce qui est purement *imaginaire* n'est pas historique (à moins que l'imagination ne soit réalisée en tant qu'art). Donc, il existe des moments humains qui échappent à l'histoire. Cependant l'histoire les ressaisit en tant qu'elle est totalité. Première ambiguïté par décollement du réel et de la conscience. 2° : chaque homme fait avec tous les autres une totalité

détotalisée. Donc l'action de Paul au Zambèze n'affecte pas nécessairement Pierre au Japon. Il y a tendance à l'isolement des actions; il y a un *seuil historique*. Mais ce seuil est éminemment variable. A ce niveau intervient *le hasard*. Il n'y a hasard en histoire que parce qu'il peut y avoir rencontre, donc absence d'unité. Dans un Esprit, le hasard est un possible. Il ne peut y avoir rencontre de deux séries causales parce qu'il n'y a rien que *l'unité*. 3° : l'action *historique* est nécessairement *partielle*. Comme ce sont des esprits qui la reprennent, elle est toujours débordée par les deux ailes. Débordée et refusée. Nécessairement pervertie. Donc autre qu'elle-même. Dans un système mécanique on peut concevoir que le mouvement communique à une partie. Je communique à la totalité sans subir d'autres altérations que celles qui sont *prévisibles*. Ainsi pour obtenir un effet déterminé sur le tout on agira sur la partie d'une manière rigoureusement fixée. C'est ce que nous nommerons l'action par incidence. Mais cela suppose l'inertie. Or en un sens l'inertie existe mais jouée (fuite, inauthenticité) dans la conscience. Donc en une certaine façon l'action historique est mécanique. Mais d'autre part elle est jouée, toujours révocable et d'ailleurs partielle. Une proclamation de Hitler agit sur les Allemands mécaniquement parce qu'ils se veulent inertes et n'est que proposition pour les opposants et les chefs des autres gouvernements. A ce moment *elle devient historique*. *Ahistorique* en tant qu'elle fait directement l'histoire, elle devient historique en tant qu'elle est occasion passive pour l'histoire de se faire. Ainsi elle est perpétuellement dehors et dedans : faisant l'histoire donc surgissant de la non-histoire (absolu de la liberté, mécanique de l'inertie, ces [les?] deux limites — à la limite le monde de l'ingénieur, homme en face des choses) et faite par l'histoire (pure proposition désarmée à laquelle les autres donnent sa valeur). 4° : l'action historique n'a d'efficacité que si l'idée se fait chose. Pour qu'une idée soit présentée à titre de proposition il faut en faire un objet. J'ai montré plus haut que cet objet était pseudo-objet, à la condition qu'on y veuille entrer. Le communisme est pseudo-objet et idée pour les marxistes, il est objet réel pour les non-marxistes. Objet c'est-à-dire : réalité extérieure non parfaitement compréhensible, opaque, expliquée par l'extérieur d'elle-même (c'est l'aigreur, le complexe d'infériorité qui les rend communistes), combattue par des moyens extérieurs (dispersion, arrestation, massacre des communistes). Elle agit donc perpétuellement par double tranchant : toujours en tant qu'idée assimilée par des consciences (élément d'unification) en tant qu'objet sur des inerties (facteur de division : le communisme *fait peur* aux bourgeois, etc.). 5° : cela revient à dire que tout homme en tant qu'il est séparé (subjectivité) peut prendre sur l'histoire une vue séparatrice et parler de l'histoire universelle. Donc refléter et vivre cette histoire. Mais c'est une fausse vision car il faudrait être transcendant à l'homme ou bien être l'Esprit un pour juger l'histoire. Cependant on agit historiquement par vue de l'histoire. Donc l'histoire est pseudo-réflexive, perpétuel jeu de reflet-reflétant avec néantisation qui fait avancer l'histoire. Mystère en pleine lumière : l'histoire est toute entière devant moi et je ne peux pas la juger parce que je suis dedans. 6° : en tant qu'il y a toujours *séparation* d'un moment historique à l'autre, d'une nation à une autre nation contemporaine il y a répétition et universel. Je suis à X ce qu'un Romain du temps de César était à Y. Organes homologues. Je suis à Z ce qu'un citoyen anglais est à W. En tant que cependant il y a totalité, par rapports réciproques, il n'y a *jamais* répétition. Tout se passe comme si le néant avait *lardé* la Conscience-Esprit qui est le mythe historique proprement dit. Dans la mesure où la totalité se détermine elle-même, il y a évolution et progrès. Donc progrès piétinant. Toujours des opprimés : donc prolétaire à patron comme esclave à maître. Et peut-être plus malheureux. Pas d'intimité domestique avec le maître. Recrudescence des suicides, etc. Mais d'autre part progrès : l'esclave est chose, l'homme moderne est seulement *aliéné* (liberté reconnue mais mystifiée). Impossibilité d'apprécier le progrès et pourtant nécessité de le poser. 7° : en tant que l'on considère l'Esprit pure subjectivité, idéalisme. Pas de réalité. Il y a aussi cela en histoire : en un sens aucun élément matériel n'agit historiquement s'il n'est repris par des esprits. La peste tue, elle n'est pas historique. Ses conséquences le sont : reprise historique d'une nouvelle hiérarchie, prix plus grand accordé aux prolétaires parce que moins nombreux en Angleterre du XIIIe [XVIIIe? XIXe?] siècle. Nécessité de créer une conscience de classe du prolétariat. Mais en un autre sens, en tant que les hommes sont corps et objet, action directe et physique (statistiques économiques, etc.).

9. S'il y a une histoire c'est celle de Hegel. Il ne peut pas y en avoir d'autre. Mais s'il n'y a qu'une pseudo-histoire : alors caricature. A cause de l'unité introuvable. Un des facteurs de l'histoire (répétition) c'est le rêve toujours renouvelé de l'unité (St-Empire, etc.). Mais le rêve de l'unité est lui-même dans la pseudo-histoire à titre de facteur de division aussi bien que d'union. Puisque d'autres *s'opposent* à l'unité.

10. L'existentialisme contre l'histoire par affirmation de l'individualité irréductible de la personne.

11. Action des mœurs, coutumes, religion, idéologie, etc. : bref l'Esprit objectif. Ne pas oublier que toute conscience même inerte et flottante est *en dehors d'eux*.

12. Le mythe historique des philosophes (comparer l'humanité à une plante : le progrès est le développement de l'ordre) et le mythe historique des historiens (causalité physique de l'instant t sur l'instant t_1, répétitions, contingence, l'univers physique). Ni l'un ni l'autre.

13. Si l'humanité était une totalité, chaque moment de son développement serait relatif aux autres à titre de moyen-terme, médiation, etc. Ainsi la souffrance comme moment du développement total serait justifiée et fondue dans le tout. Mais la séparation des consciences implique nécessairement que la souffrance du sacrifié n'est pas récupérable. Ainsi le néant qui sépare les consciences des [les] unes des autres fait de chaque détermination de ces consciences un absolu. Il serait facile de montrer, réciproquement, que la joie en quelque moment ou la volonté sont des indestructibles. Précisément parce qu'ils ne peuvent être que *repris* du dehors. Ainsi, au sein de l'histoire, chaque être historique est en même temps un absolu ahistorique. Mais inversement l'existence-en-liaison de chacun fait de cet absolu à un certain point de vue un relatif. Tout d'abord parce qu'il a un dehors et qu'il peut, par le dehors, entrer dans une statistique. Ensuite parce que le dépassement du moment est malgré tout — à cause de la liaison totali-

sante — un moyen de progresser. Ainsi tout se passe comme s'il y avait dépassement d'un moment de la conscience universelle par elle-même avec cette différence que justement la détotalisation implique l'autonomie du moment par rapport à ce qui la dépasse. En un sens il y a dépassement d'un moment vers un autre état qui le conserve, en fait le dépassement, le moment initial et le moment terminal sont autonomes et la conservation du moment dépassé est une pseudo-conservation. Ex. : une révolution prolétarienne peut bien conserver le moment bourgeois en le dépassant. Mais en fait elle conserve seulement les acquisitions bourgeoises car, peut-être bien que les bourgeois se sont enfuis ou ont été massacrés; et d'autre part les consciences prolétaires sont des surgissements autonomes et frais qui ne sont pas pénétrés par l'acquis bourgeois mais qui le reprennent. Ainsi y a-t-il dépassement qui ne dépasse rien, conservation qui n'est pas conservation, absolu-relatif. Et de ce seul fait, une vie commence toujours sans tremplin. Elle surgit au milieu d'une situation absolument neuve et sans user de l'acquis puisqu'en réalité l'acquis *fait partie de la situation.* Le fusil est certes un acquis par rapport à la lutte contre la bête sauvage et intensifie la lutte des hommes entre eux. En tant qu'il existe il n'est pas solution mais danger. Il n'est solution qu'en tant qu'il est perfectionné, qu'il devient invention nouvelle. Le donné est toujours problématique. On ne capitalise pas précisément parce qu'il n'y a pas *un* [illisible : être?] pour capitaliser (reconnu par le bon sens sous la forme : l'expérience des autres ne profite jamais). C'est le piétinement. Cependant les problèmes eux-mêmes sont autres [:] il y a en quelque sorte non pas progrès vers la solution mais progrès du problème. Peut-être l'histoire est un problème insoluble mais de mieux en mieux posé.

14. Le problème n'est jamais dans les faits : c'est l'homme qui se fait problème historique à partir des faits.

15. Histoire : continuité idéale perpétuellement brisée par le discontinu réel.

16. Synthèse impossible du continu et du discontinu. Faite et défaite comme la tapisserie de Pénélope. Progrès constant de M à M_1 en tant que la génération M part de M et progresse jusqu'à M_1. Mouvement rompu par le néant : mort et naissance. A distance d'une mort et d'une naissance, ce qui était progrès devient situation proposée, c'est-à-dire refermée sur soi et problématique. Pourtant il reste qu'un retour est impossible.

17. Chaque événement historique a un aspect physique qui l'altère et l'attire du côté du général. (Même une voix, dans un discours : vibration de l'air, qui porte ou ne porte pas.) Par conséquent il y a *hasard* à l'intérieur de chaque événement historique. Dès lors que *j'envoie* un message, j'utilise le monde physique. Donc rencontre non synthétique à l'intérieur de ce monde de deux séries, l'une non causale et libre, l'autre causale : s'il n'y avait pas eu tempête, le messager serait arrivé à temps pour empêcher l'exécution. Donc non-signification au cœur de la signification ou plutôt, perpétuelle signification qu'il y a une non-signification, que tout événement signifiant est rongé par la non-signification : si Staline mourait, rien ne serait changé. Mais précisément si : au moins cela que le mythe soviétique s'incarne en Staline et ne s'incarnera plus en personne de la même manière. Ainsi le mythe historique est concret et il est *en danger de mort* dans le monde du général : l'histoire est en danger de mort dans le monde de la non-histoire.

18. la non-histoire dans l'histoire : la scission *de fait* des consciences, le général, la répétition, le hasard comme rencontre, le pluralisme et, en un sens, la liberté.

19. C'est la liberté qui fait l'histoire mais c'est aussi la liberté qui fait la non-histoire.

20. S'il y a histoire, il y a réalité du temps. Si non [Sinon], le temps n'étant qu'illusion, restent les essences. Le temps, mythe platonicien pour exprimer le rapport entre les essences. Mais si le temps n'est qu'apparence, au moins a-t-il la réalité de l'apparence, donc l'être, il se pose pour soi et il existe absolument. Mais à quelles conditions le temps peut-il exister : justement à la condition que tout ne soit pas fixé d'avance : contingence, liberté, au moins partielles. Mais on ne fait pas sa part à la liberté. Donc tout contingent.

21. La liberté constitue l'histoire en créant la durée concrète et absolue de non-répétition. Mais elle tue l'histoire en pouvant toujours la nier à tout instant par un décret. Sur quoi elle est reprise par l'histoire comme assimilée et mise en rapport avec le passé dans son caprice même par elle-même et surtout par d'autres libertés. Ceci est vrai même dans l'hypothèse mythique de l'Esprit un. Il ne suffit pas qu'il soit *un.* Il faut qu'il soit libre dans sa non-liberté et non-libre dans sa liberté. Il faut à la fois qu'il soit imprévisible dans le futur et qu'on retrouve la nécessité dans le passé. D'où le mythe développé par Bergson et tant d'autres mais *absurde ;* nécessité de l'action passée, liberté de l'action présente et future.

22. Ambiguïté donc du nécessaire (liaison) et du contingent (absolu de temporalité).

23. Ambiguïté aussi de l'objet historique. Ex. : « Beaucoup de boîtes de la Nouvelle-Orléans ont fermé à cause de la haine des noirs pour les blancs. » Ambiguïté : la haine, en un sens, poussée jusqu'au bout devient l'essentiel et les gens qui la vivent l'inessentiel. On parle du mécontentement de 1789 et chaque individu historique surgit sur fond de mécontentement, est chargé d'exprimer le mécontentement. Mode par rapport à la substance. Serait vrai si l'individu était réellement un produit d'émanation d'une substance spinoziste ou de la conscience hégélienne. Mais d'autre part, mécontentement vécu et devient l'inessentiel. Par exemple, pensée de l'ennemi des noirs : les noirs seraient bien tranquilles si *tel* meneur particulier ne provoquait leur mécontentement.

24. Pareillement : ambiguïté de l'objet historique. Fabrice et la bataille de Waterloo. Tout le monde reconnaît qu'il y a une une bataille de Waterloo. Mais qu'est-elle? 1° : un événement matériel. Boulets de canon — dépense d'énergie calorifique — mort comme ph[énomène] biologique. 2° : des totalités concrètes : un régiment. Mais ici une description de l'objet *régiment* s'impose. [a] C'est une forme institutionnelle. Le régiment préexiste à ses membres, en tant qu'il est pensé par des ministres, un chef de gouvernement, l'ennemi. Il est pensé alors *radicalement* comme objet-ustensile. On le déplace comme un marteau ou une scie, donc on le considère comme passivité pure. A noter qu'il est pensé comme régiment par le ministre de la guerre par exemple en tant qu'il est ministre, c'est-à-dire en tant qu'il incarne une institution et en tant qu'il y a un monde institutionnel. Mais pour qu'il soit déplacé comme régiment, il faut que lui-même se pense comme régiment. La liaison ne peut pas s'opérer par une passivité naturelle mais *voulue*. La passivité naturelle égaiyerait le régiment : plus ou moins de force physique de chaque soldat, etc. Donc chaque soldat doit contribuer à créer le régiment en niant la pluralité réelle pour constituer l'objet idéal. Cela implique : 1° : que le soldat considère ses camarades comme *objets;* 2° : qu'il fait une synthèse de ces objets en un seul *objet;* 3° : qu'il se considère lui-même comme *objet* (en quoi il est aidé par ses camarades qui justement le considère[ent] comme *l'autre*) et comme faisant partie du tout. Mais en même temps comme la liaison est insuffisante puisqu'elle serait pure addition, il faut que le régiment possède une unité subjective : relations de camaraderie, chaque homme est un autre moi-même. Mais la camaraderie est ici l'inessentiel en ceci que cet autre moi-même est conçu *en général*. Toute amitié particulière contribue à isoler un élément autonome et [est] donc nuisible. Donc le camarade c'est moi-même mais remplaçable. J'aime mon voisin à travers le régiment. La camaraderie est le mortier. Ici, naturellement, ambiguïté : c'est vrai en partie. Indifférence aux morts; à sa propre mort. Si l'on se considère comme l'inessentiel par rapport à l'essence, comme la partie structurée par le tout, ce qu'on perd vous est rendu : justification. Mais d'autre part, perpétuelle tendance à l'isolement par les amitiés naturelles ou la subjectivité. Ainsi *l'objet* régiment ne peut être objet que par des subjectivités qui se font objet et qui mettent leur liberté à imiter l'inertie. C'est *l'esprit de corps*. 4° : le chef et [est?] le symbole. Indispensable. A ce moment d'ailleurs on dote le régiment d'un *moral*. Mais le moral est l'inessentiel. Il va de soi, bien sûr, que le mauvais moral rend le régiment un mauvais outil. Mais une science traditionnelle permet de traiter ce moral convenablement. En attendant l'objet est traité *comme chose*. C'est le premier moment. Lorsqu'on s'en sert, c'est un objet ambigu. Chose toujours : on le porte ici ou là. Mais, d'autre part, unité organique : animal-outil. On le *« fait donner »*. D'ailleurs variable : peut-être pure passivité (guerre moderne) ou semi-objectivité. De toute façon il fait le mouvement décidé par le général mais il le fait plus ou moins bien. Pion sur l'échiquier mais supériorité vitale de certains pions sur d'autres. Donc ambiguïté : objet à la fois matériel, organique et spirituel. Mais ordre inversé. Limite d'abord *matérielle* (pion) puis *organique* (valeurs vitales) puis spirituelle (moral, esprit de corps). Le spirituel subordonné au matériel : rôle du spirituel : donner une cohésion au matériel, l'empêcher de s'éparpiller. D'autre part curieux objet *irrationnel :* objet collectif et singulier fait de parties générales et quelconques. La vérité : en tant que je suis totalité organique de cellules, je suis fait de cellules individuelles. Mais on me considère volontiers comme l'assemblage de cellules en général. Car si l'on prélève un fragment de cellules, on l'examine comme général, non comme particulier. C'est la même chose pour le régiment : les hommes meurent, on les remplace, ils prennent le moral du régiment. Donc analogue à la loi physique : l'atome n'a pas d'individualité. En un mot le régiment est un objet individuel dont les structures secondaires sont générales. Mais jusqu'à un certain point seulement : mal nourri, ou vaincu, il explose en individualités. La crainte perpétuelle en cas de révolution ou de coup d'Etat : aurons-nous l'Armée pour nous[?] Pareillement « l'opinion publique » synthèse individuelle de structures générales (l'ouvrier ou l'intellectuel de gauche). Donc en deçà et au-delà de l'objet : l'en deçà : former un régiment (discipline, habitude, etc.) — l'au-delà (point de rupture : mécontentement, mutineries). 5° : valeur. Le régiment est *valeur* (drapeau, fourragère) mais valeur vitale. Consécration de son *mana* qui est « mordant », « fougue », etc. Tout cela est bien entendu *mimé*. Il faut que les consciences se fassent inertes et générales. Il faut que tout le monde soit en complicité. Qu'un groupe refuse, le régiment est par terre. Cela signifie naturellement que, pour que le régiment *soit,* il faut le vivre. Mais il y a tout pour le vivre. A) Penser l'Autre en objet. B) Se vouloir justifié. C) Penser avec son corps le général (perception = action = général). Cependant le régiment est toujours *dehors*. Objet hantant les consciences. On n'est *jamais assez* régimentaire. Le régiment *pour l'Autre* à titre d'action : *pour enlever* cette redoute. Naturellement : Armée liaison des régiments. Forme plus faible parce que les régiments sont individuels. Pourtant unité. Unité déjà plus abstraite (l'armée n'a pas de valeur vitale par elle-même. Pas d'aspect. Retourne au général avec unité singulière temporelle). Donc : objet général avec unité temporel[le], instrument passif, demi-abstrait, dont les structures premières sont des unités individuelles (régiments) et les structures secondes des éléments généraux. En outre : unité *organique* de l'armée (hiérarchie des régiments) — unité mécanique du régime[nt] (fait d'atomes, de parcelles). Là-dessus *l'événement* comme unité mouvante des deux armées. L'unité est *dans une conscience* (Napoléon) : en ce sens œuvre d'art. Imposition d'une forme à une matière. Mais *très ambigu*. A) La totalité implique la réaction du général adverse. Donc l'unité subjective et synthétique prise comme *objet à dépasser,* donc *aliénée* et détruite (défaire [dépasser?] l'adversaire c'est détruire son effort. Donc déjà aspect ambigu de l'objet forme évanescente. Objet comprenant intérieurement une double désagrégation : destruction de l'unité napoléonienne par Wellington. Destruction de l'unité wellingtonienne par Napoléon. Cependant à ce niveau il y a *victoire,* donc un des adversaires impose son unité historique à l'autre. Mais l'unité dernière contient à titre destructif l'unité interne du vaincu. La bataille ne s'est jamais passée comme le voulait le vainqueur. L'unité de la victoire est une fausse unité qui se résoud en mille défaites particulières (au niveau p. ex. des régiments). C'est que la matière, ici, considère elle-même la forme comme matière. En outre à ce niveau c'est l'action physique, donc le général, la division à l'infini, l'inintelligible. La face de hasard de tout événement historique. Donc unité destructive : l'erreur de Grouchy est irrelevante dans les plans de Napoléon et de W[ellington]. Hasard d'ailleurs immédiatement repris par une invention : on en profitera pour... (le génie c'est [d'utiliser?] le hasard). Mais ambiguïté du hasard utilisé : il est humain et il reste hasard. A ce niveau donc la force, la matière. Mais qui décide qu'une bataille est perdue (Pierrefeu), qu'une bataille perdue décide d'une guerre? C'est le

chef de gouvernement, dans une certaine mesure l'opinion publique selon le mythe de la guerre en usage. Donc action du hasard (et contingence du génie : autre hasard) reprise par les structures permanentes d'une société et d'une époque. Nous retrouvons la signification. Donc la signification que reçoit la bataille dépend en partie *d'elle-même*, en partie de l'interprétation de ses résultats. Mais cette signification était présente au début comme structure future de la bataille : selon les règles de l'art militaire, à telles conditions elle était gagnée ou perdue.

25. Il y a deux prévisions : celle du général et celle de la liberté. On peut prévoir la liberté : « X saura comment trouver une manière généreuse et discrète de leur faire accepter ce don. » C'est un autre nom pour confiance. Le politique prévoit le général.

26. Le hasard est dans la pluralité même des consciences, comme aussi l'extériorité, mais l'unité des consciences en collectivité est contre le hasard.

27. L'action de l'histoire est par *proposition*. Et par force. Liées.

28. Mais il y a chez [?] tous la synthèse de généralité (Rorschach). Il y a des interprétations générales assurées.

29. Dans la mesure où un fait d'opinion réunit par force dans une unité des consciences objets les unes par les autres, l'unité est à claire-voie et le hasard est introduit dans la signification. La non-signification de la signification.

30. Je suis objet de l'histoire et exposé aux violences en tant que je suis objet, transcendance transcendée pour l'Autre. Mais sujet de l'histoire en tant que je reprends ou non à mon compte les propositions. Et comme finalement ceux qui me font violence ont consenti à l'ordre, la violence elle-même est fait signifiant.

31. Evolution de l'histoire : d'abord dans l'histoire même *éléments non historiques :* esclaves, serfs, ouvriers. L'histoire se fait en dehors d'eux. ils sont matière historique. L'histoire des hommes n'est pas alors l'histoire de *tous* les hommes. En outre séparations de pays : *des* histoires (histoire *de* France, d'Espagne, etc.) donc universalisation possible. Ainsi : 1° : éléments d'éternité dans l'histoire; 2° : éléments d'universalité abstraite. Deux négations de la durée individuelle.

32. Dans l'histoire aussi l'existence précède l'essence. Car la représentation de l'histoire entre comme facteur actif dans la détermination de l'histoire. L'histoire est ce qu'on la fait. Mais dans une conscience il y a adéquation entre être et conscience d'être. La séparation dans l'histoire fait qu'elle n'est jamais totalement ce qu'on la pense être.

33. La découverte de l'histoire elle-même facteur historique : passage de *l'éternité* (Antiquité, Moyen Age, l'histoire est l'accident) *au passé* (XVIIe [?] : l'histoire est involution) du passé au *présent* (Querelle des Anciens et des Modernes - XVIIIe) du présent au futur *nécessaire* (le présent comme inessentiel par rapport au futur), enfin aux trois extases.

34. La temporalité conçue comme déchéance. Image inessentielle et brisée de l'éternel qui est en dehors du temps. Vie de l'homme purement phénoménale. Apparence, *épreuve*. Sans doute il existe un avenir mais c'est l'avenir naturel, la propriété de chacun. L'histoire est un *mythe*. Ou alors elle sert à montrer la pérennité de certaines institutions à travers leurs vicissitudes. Le temps est essentiellement celui de la *répétition. XVIIe : conquête du passé.* L'historicité pour Pascal : apparition d'un événement essentiel : la chute. D'un autre : la rédemption. Le troisième : le « jugement » est intemporel. Futur reste naturel. Futur de répétition. Involution jusqu'au présent. Le présent est l'immédiat. Conscience immédiate du présent et du futur. Moindre réalité du présent, moindre valeur; le passé pas tout à fait autonome : image de l'éternité. XVIIIe siècle : le présent. S'accompagne de négation de l'Eternel extra-mondain. Mais le présent reçoit en lui l'Eternel. Eternité de l'instant. Le temps est ce qui divise. Futur et passé conçu comme inessentiel. Renversement de l'idée de passé : devient ce qui mène au présent (Voltaire). Instant-plaisir-analyse-individualisme-associationnisme. XIXe siècle : le futur. Instant disparaît. Idée d'une durée liée. Le présent et le passé c'est le mal. Progression comme sens de l'historicité. Histoire et progrès. Comte-Marx. Mais projection de l'absolu dans *l'avenir.* Découverte de l'unité de l'histoire (pensée d'un universel concret au bout. Fin de l'histoire ou fin de la préhistoire). L'avenir comme appel et justification du présent. Négation de l'individualisme. Idée d'Espèce humaine. Puis crise de la science et crise de l'histoire (XXe siècle). L'histoire comme conscience d'elle-même conquiert ses trois dimensions. Passé, présent, avenir. La personne en société. Mais coexistence : l'Eternel avec l'homme comme inessentiel (christianisme) — l'Absolu futur avec le présent comme inessentiel (marxisme) — le présent instantané avec inessentialité des deux autres (médiocrité-hédonisme littéraire) — la temporalité historique concrète : l'homme faisant l'histoire. Or l'histoire n'a cessé de se faire pendant qu'on avait de fausses représentations d'elle; c'était une histoire immédiate qui ne se déterminait pas par la conscience qu'elle avait d'elle. Elle était plus proche de la répétition et de l'éternel, de la séparation et de l'universel. Le temps vécu n'avait pas le même contenu. Il y a changement progressif de l'essence de l'histoire. Ainsi le rapport de l'histoire au mythe historique est lui-même histoire. Pour la morale, elle ne se distingue pas d'abord du rapport (religieux) à l'éternel. Puis de la tradition et des coutumes. Ensuite elle devint autonome et ce fut le moyen d'organiser le présent. Puis elle cède le pas à la préparation de l'avenir. (Lénine : moral est ce qui peut aider à la révolution). Aujourd'hui elle a repris son autonomie : c'est l'ensemble d'actes par lesquels l'homme décide pour soi et pour autrui dans et par l'histoire de l'essence de l'homme. Elle confère un sens à la

tradition en la reprenant dans le sens de l'avenir. Mais elle ne sacrifie pas le présent (bonheur) à l'avenir qui est par nature hypothétique parce qu'il est *à faire*. Il n'y aurait pas de morale si l'homme n'était en question dans son être, si l'existence ne précédait l'essence.

35. Puisque l'histoire ne peut sauver les souffrances des enfants d'Oradour, même si elle a une direction, elle n'a pas de sens. Toujours l'illusion d'*une* humanité. Mais non seulement les Anabaptistes sur leur bûcher ne sont pas sauvés par la dictature du prolétariat mais, ressuscités, ils la condamneraient parce qu'impie. Ainsi l'histoire est perte sans récupération. Il ne faut pas vouloir une collectivité morale pour sauver l'histoire mais pour réaliser la morale.

36. « L'esprit que détermine ce moment du temps nécessairement se dessèche — et, tout entier tendu, il veut ce dessèchement. Le mythe et la possibilité du mythe se défont : subsiste seul un vide immense, aimé et misérable. L'absence de mythe est peut-être ce sol, immuable sous mes pieds, mais peut-être aussitôt ce sol se dérobant.

L'absence de Dieu n'est plus la fermeture : c'est l'ouverture de l'infini. *L'absence de Dieu* est plus grande, elle est plus divine que Dieu (je ne suis donc plus Moi, mais *absence de Moi :* j'attendais cet escamotage et maintenant, sans mesure, je suis gai).

La décisive absence de foi est la foi inébranlable. Le fait qu'un univers sans mythe est une ruine d'univers — réduit au néant des choses — en nous privant égale la privation à la révélation de l'univers... c'est le dénuement qui parfait la transparence... « La nuit aussi est un soleil et l'absence de mythe est aussi un mythe. » Georges Bataille, *Le surréalisme en 1947*, page 65.

37. Ce qui est subjectivité orientée [?] vu du dedans du groupe est hasard pour l'autre groupe. C'est pour des raisons précises et intelligibles que les savants d'URSS n'ont pas encore trouvé la bombe atomique. C'est *hasard* pour la politique stalinienne.

38. Aspect de l'événement : 1° : unité en tant que psychique, il renferme en lui une divisibilité à l'infini en tant qu'il est nature. tendance naturelle à s'écarteler, à s'effondrer, comme le skieur dont, tout à coup, à grande vitesse les deux skis divergent. Donc première extériorité de l'événement même en tant qu'il est vécu subjectivement : tend à pâlir et se perdre. 2° : pluridimensionnalité. L'événement chemine en mille consciences à la fois. Chacune d'elles est plus ou moins éloignée de la généralité. Ainsi se réfracte-t-il de mille manières différentes. Mais il ne s'agit pas de reflets : la manière de vivre l'événement fait partie de l'événement lui-même; l'indignation du public à l'occasion d'un décret fait partie de l'événement décret. La façon dont il est appliqué (c'est-à-dire la conduite des gens vis-à-vis de lui) également. C'est-à-dire que la signification du décret fait partie de lui, est pluridimensionnelle et même théoriquement infinie. En fait la structure fibreuse de l'univers lui confère une finitude. Mais précisément parce que cette signification agissante est pluridimensionnelle, l'événement est déséquilibre, c'est une prolifération décentrée. Par ailleurs chaque conscience, même si elle joue l'inertie, du seul fait qu'elle saisit l'événement selon ses propres principes lui donne l'unité synthétique et le développement synthétique de l'Esprit. Mais le néant qui sépare une conscience d'une autre introduit la passivité. Actives en tant qu'elles synthétisent l'événement, les consciences sont passives en tant que séparées par *rien*. La séparation soufferte voilà la passivité. En ce sens l'événement est mille fois séparé de lui-même et joue l'extériorité, puisque les interprétations vécues font partie constitutive de lui et que chacune est extérieure à l'autre. Mais comme cette extériorité est à son tour interprétée (je juge l'attitude de mon voisin dans l'affaire Dreyfus et je réagis *en outre* à cette attitude) et devient, de ce fait, partie intégrante de l'unité, en chaque conscience, de l'extériorité noire [?], les fissures innombrables de l'événement sont baladeuses, il est impossible de leur attacher une place quelconque. Simplement il y a un dehors dans le dedans, dehors perpétuellement ressaisi. C'est ce rapport dehors-dedans qui fait que l'événement échappe à tous et à chacun : son inertie, sa lourdeur propre ne vient pas d'une inertie physique mais d'une perpétuelle reprise. Je ne peux pas l'arrêter parce qu'il y a d'autres consciences. En même temps l'appréciation vécue de chacun devient objet pour l'autre, ainsi l'événement a-t-il une objectivité interne. En même temps, dans la mesure où il se produit selon certaines zones de clivage institutionnelles (la grève des chemins de fer de 1947 vécue surtout dans un certain secteur de la vie sociale) et à cause de la structure fibreuse de l'univers historique, il peut être tout entier objet pour une certaine catégorie de consciences. Alors son unité est statistique. « Les cheminots se sont mis en grève. » A noter que « les cheminots » sont des fonctions à ce moment là. Les composantes de l'événement sont abstraites et statistiques. 3° : contingence : même s'il est préparé, nécessaire, intelligible et compréhensible, l'événement se présente toujours avec une profonde contingence parce qu'il inclut le hasard. [a]) En tant qu'il y a séparation des consciences il faut qu'une coïncidence s'établisse. En général les consciences sont unies par *un spectacle* (un soldat nerveux tire sur la foule — ou on le croit, etc.). mais précisément le spectacle, compréhensible pour une conscience particulière qui le produit (ce n'est pas du tout un hasard si le soldat était nerveux ce jour-là) devient hasard pour la foule, par suite de *l'altérité*. C'est toujours par quelque chose qui aurait pu ne pas être que l'événement qui devait être prend naissance. [b]) L'être-dans-le-monde de l'homme comme contingence : le terrain, le point de vue, les accidents physiques (soleil dans les yeux, etc.). [c]) Le total déséquilibre entre les consciences vivant en inertie et les consciences libres. Les consciences libres *inventent* et les consciences inertes *sont affectées*. Donc tout se passe *comme si* l'événement devait les surprendre. Ainsi [y] a-t-il toujours une part d'inattendu. Inattendu-attendu, extériorité-intériorité, contingent-nécessaire, inventé-subi, matériel-spirituel, perpétuellement unifié-émietté par cette unification même, objet-sujet, perdu et retrouvé, l'événement est brusque concentration contingente analogue à l'apparition d'une pensée dans un esprit, puis cette forme instable en se développant pâlit par mille mouvements qui l'écartèlent, chaque conscience s'intégrant avec le temps à d'autres systèmes instables. Il y a un syncrétisme, une loi d'inertie de l'événement : il se développe par son propre poids, il va au plus bas par sa lourdeur propre et, en même temps, une loi d'action. L'événement est passif-actif. C'est une activité enchantée par la passivité, qui se fait passive et s'affecte elle-même en tant qu'activité; c'est une passivité

jouée et signifiante. Tout se passe comme si l'événement (intermédiaire entre le fait physique et l'*Erlebnis* libre) était une pensée de l'Esprit un, surgissant librement par invention mais s'affectant elle-même de passivité dans la surrexion libre elle-même, du coup se morcelant à l'infini et cherchant à se rattraper dans l'unité vivante d'un esprit mais par le mouvement même qu'elle fait pour se récupérer, s'aliénant et se morcelant davantage, finalement perdue, brisée, ne pouvant plus se reconnaître et pourtant hantant comme un fantôme d'unité mille petites reconnaissances particulières. En un mot l'hypothèse du *Parménide* : si l'un est non-un.

39. L'histoire dernier effort de récupération, après la réflexion et le surgissement d'autrui. Essai pour constituer une conscience historique une et collective comme médiation entre les consciences individuelles. Chaque conscience se traite comme l'inessentiel par rapport à une conscience essentielle en devenir qui est la totalité. C'est le rêve dissocié, disséminé de la totalité fantôme à travers la dispersion. Pseudo-histoire parce que pseudo-unité.

40. « L'universel est, d'une certaine manière, une fuite. »

(Bataille)

L'envers de tout projet vers... C'est la fuite hors de...

(Van Lennep)

41. La poursuite de l'Etre c'est l'enfer. L'échec peut conduire à la conversion. Il peut aussi être nié de mauvaise foi. S'il est aimé et reconnu à la fois, sans conversion ou en dehors de la conversion, c'est la Poésie. L'homme authentique ne peut pas par la conversion supprimer la poursuite de l'Etre car il n'y aurait plus rien. Mais il peut aussi aimer se perdre, alors il est poète. Malédiction issue de poésie, c'est-à-dire de l'amour de l'échec. Amour de l'impossible. L'homme authentique ne peut pas faire qu'il ne soit par quelque côté poétique. Description du monde poétique.

42. Fait historique *vécu*.

Dialectique historique : en un sens trop idéaliste. Ce n'est pas hasard simplement ou bêtise si les marxistes en reviennent souvent à l'explication causale lorsqu'ils envisagent un phénomène concret. C'est que la dialectique, issue de Hegel, supprime l'inertie et la multiplicité. En fait une dialectique sans unité n'est pas concevable. En outre toute dialectique une fois représentée (réflexion) agit par représentation de la dialectique donc non dialectiquement. Sans doute dans l'Esprit un on peut concevoir que la conscience réflexion de la dialectique se retourne dialectiquement sur l'événement dialectique et renforce la dialectique. Mais là encore c'est qu'il y a unité et pénétration de la dialectique par la conscience. Mais de par la néantisation séparatrice la dialectique apparaît comme objet à la conscience qui la considère et de ce fait elle est probable, et aussi la conscience agit par imitation de la dialectique, donc en se passivisant. Elle devient à ce moment *cause* antidialectique. D'ailleurs l'événement historique est par définition *moyenne*. Par quelle harmonie préétablie les événements statistiques s'engendreraient-ils les uns les autres sous forme dialectique? En tant que moyenne l'événement historique n'est que le résultat et il n'agit que par *proposition*. Il faut qu'il soit *repris*. Si nous reprenons la description du fait historique, nous voyons qu'il est d'une part tout entier activité : chaque conscience est agent d'histoire, elle s'*historise*. Mais d'autre part tout entier *passivité :* chaque conscience se voit voler les conséquences de son acte par les autres consciences et agit *dans l'ignorance,* chaque acte est *proposition,* donc étalé, passif, ouvert. Chaque fait historique enferme donc en lui-même l'inertie et l'extériorité de la nature en même temps qu'il est perpétuellement historicisation active. En tant qu'il est inertie il enferme le déterminisme, le rapport causal (mais surmonté). Or la liaison causale est perpétuellement extériorité donc l'événement est séparé de lui-même par un Néant substantifié (pas du tout néant néantisé mais néant *donné* de la séparation) et en outre le processus causal est celui de l'équilibre et de la dégradation d'énergie, de l'éparpillement donc du retour à l'équivalence et de la destruction. Ainsi *un* des sens du processus historique, c'est la mort. Il est fini dès qu'il commence. Non la mort héroïque et intime du *Sein-zum-Tode* mais la mort par retombée, par pesanteur. C'est la pesanteur naturelle du fait historique, en perpétuelle voie d'extériorisation, d'éparpillement et de retombée. Mais d'autre part, et à cause de l'extériorité des consciences, il est perpétuel enrichissement et dépassement parce que l'*Erlebnis* de chaque conscience est situation à dépasser pour l'autre. Ainsi selon une des directions où il est écartelé le fait historique justifie toujours la sagesse pessimiste : « Tout finit toujours très mal. » La raison n'en est pas la folie des hommes mais l'aspect qu'on pourrait nommer physico-chimique de l'histoire. Et d'un autre côté, le fait historique est toujours espoir, renouvellement d'espoir, garantie d'espoir, en tant qu'il est invention à partir de... De ce point de vue il offre l'apparence de la dialectique : si la dialectique est, en effet, logique créatrice, la conscience de l'Autre en reprenant comme nécessité logique la situation vécue par la première conscience et en la dépassant sur les rails même de cette nécessité logique. Comme toute *reprise* est dépassement, avant même l'invention consciente et dirigée, on peut dire que l'apparence de la dialectique vient d'une situation pluraliste où chaque conscience est axée dans sa nouveauté originelle par les autres consciences. Or, si l'on veut, il y a apparence de dialectique dans le seul fait que ce qui est vécu pour l'un est situation à dépasser pour l'autre. La dialectique se fige d'ailleurs en incompréhension pour le troisième venu qui peut choisir de partir de l'une ou de l'autre conscience ou du progrès. Autrement dit la dialectique prolifère dans mille directions différentes et c'est la statistique (donc contingence et abstraction, l'introduction du hasard) qui décide de l'orientation dialectique qui fait l'histoire, en décrétant que les consciences qui tombent hors de la moyenne sont attardées, égarées ou monstrueuses. Ce jugement lui-même n'est pas sans appel puisqu'il sera révisé (Gréco - Sade - Robespierre - Hölderlin) par la postérité. Cependant pour chaque tierce conscience le rapport conscience A - conscience B est vécu avec malveillance en extériorité : on ne voit plus la *reprise* libre mais seulement la succession : B vient après A. Cette pure unité dans la succession est justement la relation kantienne de causalité. Ainsi l'ambiguïté de toute dialectique c'est qu'elle est sous tendue par la causalité. L'histoire d'un mouvement idéologique peut toujours être tentée en psychologie de séparation en même temps qu'en élucidation unitaire de sa logique propre. D'autre part le fait historique est une singularité. Mais il enveloppe le général de deux façons : d'abord d'une certaine

manière que nous avons dite (régiment de Waterloo) ensuite parce que le fait historique est nécessairement *aussi* travail. Qu'il s'agisse des courses d'Hitler, de Napoléon à travers le monde ou de l'invention de la machine à vapeur, un certain travail humain est indispensable. Et ce travail humain est le rapport de la généralité généralisante qu'est le corps avec la généralité sans mémoire de la matière. A ce niveau le véritable agent historique doit s'incarner dans le général parce qu'on n'agit en général sur le général qu'en se faisant soi-même général. Le travailleur historique est pourvu d'une conscience générale. Il est le médiateur entre la singularité de l'idée et l'universalité de la matière. Qu'est-ce donc qu'une conscience générale? C'est une conscience qui s'absorbe dans le corps en tant que le corps est besoin, qui fait exister dans leur généralité les relations les plus simples de l'être-dans-le-monde : faim, fatigue, justice, injustice, etc. C'est la conscience du soldat, du petit bourgeois, du prolétaire fatigué (le travail en abrutissant généralise, ce que fait aussi le respect ou la faim). Ce sont eux qui dépensent une inouïe énergie humaine à accomplir le travail historique, c'est-à-dire à insérer l'histoire dans la matière, sous formes de schèmes généraux. Seulement pour l'imprimer en extériorité et en généralité dans la matière, il faut qu'ils le reçoivent *déjà* en généralité. Autrement dit l'idée historique ne peut agir que si elle est susceptible de généralisations et de simplifications croissantes. Le fait historique est en pyramide. Il a en quelque sorte une âme et un corps. Une base de généralité, donc un décalage interne : le marxisme pyramide, au plus haut dialectique historique et matérialisme, au plus bas suppression des injustices et de la misère : prolétaires de tous les pays unissez-vous. Inertie du général par rapport au singulier : mobilité du fait historique par en haut (dialectique) stabilisé par en bas; diversité de l'idée pour une même plate-forme. Quand l'écart est trop accusé, craquement. Mais réciproquement, le travail, Hegel l'a montré, fournit à la conscience une image de soi en lui reflétant son action sur les objets. Ainsi se fait-il perpétuellement un sourd dépassement par le bas de la situation. Il y a une sagesse, une interprétation, une précision venant de la dégénéralisation des consciences. Mouvement plus lent et qui monte vers le haut. Ce dégèlement du général altère encore une fois l'événement historique en lui donnant une dimension supplémentaire.

43. A opposer le fait historique *vécu* au fait historique interprété par les générations suivantes.

44. Le fait historique devenu situation.

45. Imaginons à présent un thème historique, par exemple l'aspiration des hommes à la liberté saisie et transformée dans le tourbillon contradictoire de l'histoire. A) Dialectique propre : passage de l'idée de liberté politique à l'idée de liberté sociale. B) Extériorité : l'anarchie conçue comme *objet* par l'adversaire, conçue comme objet aberrant pour toute conscience pro-libertaire jugeant les autres. C) La généralisation et simplification : liberté-droit remplaçant liberté-devoir... Mythe. D) Scission de la liberté sociale et de la liberté politique (Russie - masses). E) Objet pour lui-même. Passivité et extériorité. F) *Travail* de la liberté, etc. L'analyse de l'exemple.

46. La réflexion sur le sens du fait historique, comme aussi bien l'erreur sur son sens et les déviations immédiates font partie du fait historique. On n'en peut pas sortir, on l'emmène avec soi, si loin qu'on aille, il vous enveloppe. Historicité de l'indifférence. Et en même temps, perpétuel faux-recul de chaque conscience, donnant une pseudo-objectivité au fait. Mais cette objectivité même est refusée comme *action* dans le fait. C'est une caractéristique *interne* du fait historique d'être pseudo-objet.

47. Le fait historique : ni *objectif*, ni *subjectif*. Finit par tomber dans l'objectivité, dès qu'il n'agit plus. Mais en tant que vécu, il est fini et illimité comme l'univers d'Einstein. Limité par le nombre des consciences qui y sont impliquées mais illimité parce qu'aucune conscience n'en peut sortir. En ce sens, pure imitation de la subjectivité. Car le fait historique c'est un événement de la subjectivité humaine. Le jugement fait partie de la chose jugée, l'expérimentateur de l'expérience. Et, au contraire, a son objectivité (pseudo) en soi comme perpétuel papillottement qui hante la subjectivité. Mais par rapport au fait historique : *objet* devant ma conscience et du même coup j'entre dans une subjectivité qui n'est pensée par personne, une subjectivité ignorante-ignorée, un au-delà du savoir qui *est* encore et surtout l'histoire. Une subjectivité qui n'est plus subjectivité parce qu'elle ne peut pas s'atteindre elle-même par la réflexivité. Et c'est précisément ce non-savoir cette subjectivité aliénée qui se refermera sur elle-même pour devenir objet pour la génération postérieure (ou encore pour *un autre* qui me saisira à ce moment).

48. L'événement historique laisse toujours un résidu. On ne peut jamais revenir en arrière.

49. Une transcendance concrète, soit. Eh bien si elle est concrète, elle part d'une situation concrète, elle dépasse et retient en elle des préjugés (idéologies, mœurs, coutumes, institutions) concrets. Comment veut-on qu'elle vise à l'éternel? Elle ne peut agir qu'un peu de temps. Le temps où elle sera efficace toutes choses égales d'ailleurs. Un changement d'idéologie la désarme : Richelieu revenu sur terre n'aurait plus de prise pour juger. Il préparait le triomphe de la monarchie française dans une Europe exerçant son hégémonie sur le monde. Plus de Maison d'Autriche, plus de monarchie. Qu'a-t-il à dire?

50. Faire la morale des suspects.

51. La poésie sauve l'échec en tant que tel, persuade à l'homme qu'il y a un absolu. Cet absolu c'est l'homme. Mais elle ne le dit pas clairement. La poésie c'est le salut de la poursuite de l'être vu du point de vue d'une réflexion non convertie.

52. La contingence de l'histoire = nécessité de notre contingence. Existence du corps.

53. La notion de progrès n'est un facteur historique que depuis la fin du XVIIIe siècle. L'histoire est un type de réalité tel que rien d'extérieur à l'histoire ne peut agir sur l'histoire. Le seul mode d'action d'une *idée* ou d'une loi c'est de surgir dans l'histoire. En ce cas son action sera nécessairement action partielle, dépassée, gauchie, tournée et débordée par l'histoire elle-même. Le monde antique est celui de la stabilité, le monde du Moyen Age est celui de l'éternité. Dans les deux cas les consciences sont l'inessentiel par rapport à des formes stables dans le temps ou dans l'intemporel. Elles n'ont pas conscience *historique* de la temporalité comme essentielle. Elles n'ont conscience que de la durée immédiate et naturelle. La durée est un moyen pour maintenir l'intemporel. En conséquence s'il y a progrès dans les résultats : passage du morcellement des cités grecques à l'unification étatique romaine, passage concomittant du polythéisme au monothéisme, de l'homme immédiat à la subjectivité réfléchie, ce progrès tombe en dehors d'elles. Elles ne le veulent ni ne le sentent : le christianisme n'est pas un progrès pour les derniers païens, c'est une décadence — ce n'est pas un progrès non plus pour les chrétiens, c'est l'avènement catastrophique d'une vérité éternelle. S'il y a progrès, donc, ce serait *objectivement,* c'est-à-dire par une duperie, une mystification essentielle qui leur volerait leur temporalité vécue. On est toujours tenté, bien sûr, de voler son sens à l'histoire faite pour la simple raison que les agents historiques étant venus *avant* ne connaissent pas tous les éléments de leur histoire et prennent donc des risques. L'histoire se fait nécessairement dans l'ignorance. Une synthèse d'ignorances partielles n'est pas du tout un dépassement de ces ignorances vers l'unité de la connaissance, mais simplement constitue une unité ambiguë : unité obscure d'éclats de lumière. Mais si l'histoire est faite par les hommes, cette prise de risques, cette manière de vivre l'ambiguïté comme telle, l'obscurité historique dans son épaisseur ne peut être considérée comme une illusion. Bien au contraire l'illusion rétrospective consiste à donner à l'histoire vécue des générations précédentes un sens inconsciemment vécu qu'on ne peut en fait loger nulle part et qui n'est que notre manière de vivre l'histoire antérieure. Si d'ailleurs nous admettons l'existence d'une *loi de progrès,* cette loi de progrès, faute d'être vécue par les hommes, devient une consigne-chose, elle est extra-historique et se définit dans l'éternel. Elle tue donc l'histoire. En un mot pour que le progrès puisse être un des sens de l'histoire, il faut qu'il descende dans l'histoire comme progrès vécu, voulu et souffert. Pour l'homme naturel l'histoire est tradition. Pure dimension de passé avec légère décadence du passé au présent — en tout cas les ancêtres sont exemplaires : obligation de se rendre dignes d'eux. Mais tout n'est pas si simple : il coexiste avec cela un progrès *naturel* vécu dans l'immédiat comme l'effort des hommes pour améliorer leur condition. Mais le progrès est local, n'implique pas de référence à l'humanité future : c'est la condition présente qu'on veut améliorer. Il y a donc conflit vécu entre : 1° : un certain sens de décadence, tel que le progrès partiel apparaît souvent comme *remise en état;* 2° : un effort réel vers l'amélioration selon certains principes; 3° : une conception de la permanence (religieuse, philosophique et traditionnelle) à quoi la décadence s'oppose et l'amélioration s'ordonne. Ainsi l'amélioration est ambiguë : elle est progrès naturel vécu réflexivement comme retour à l'ordre. On retrouverait la même ambiguïté dans le grand projet historique qu'est le Saint Empire romain germanique. Il s'agit là de la poursuite d'un établissement nouveau qui est en même temps conçu dans le mythe d'un rétablissement : empire romain, empire de Charlemagne. Aussi bien y a-t-il des périodes historiques d'une rapidité et d'une stabilité diverses. Mille ans de Byzance, quatre cents ans de Moyen Age représentent des durées relativement considérables pour peu de changement, en comparaison des derniers 160 ans. C'est que, justement, l'idée traditionnelle freine le changement et, pour tout dire, le fait vivre comme inessentiel par des hommes qui le considèrent eux-mêmes comme inessentiel. Histoire chinoise, histoire des Indes, etc. Pour que l'ensemble des événements soit interprété comme progrès, il faut qu'il soit jugé et vécu comme tel par une société présente. Cela peut signifier deux choses : ou bien qu'ils apparaissent comme des moyens qui ont permis par leur cheminement d'atteindre un état supposé fin absolue (par exemple celui où tous les hommes seraient bons, où tous les hommes seraient heureux, etc.) — ce qui n'est évidemment pas notre cas — ou bien un état dans lequel le Progrès serait vécu dans un certain rapport à l'avenir et deviendrait facteur conscient du projet historique. Il suffit, autrement dit, que l'idée de Progrès surgisse dans une histoire et qu'elle ne soit pas une contemplation mais un facteur véritable de l'histoire pour que l'ensemble des faits antérieurs soient appréhendés comme *progression* parce qu'ils ont conduit jusque-là. Autrement dit l'histoire non progressive est récupérée *réellement* comme progrès par le projet progressif : c'est qu'en effet non seulement il y recherche une tradition (parce que le Progrès contient en soi l'idée même d'un départ de zéro) mais encore il utilise comme instrument le passé en y puisant les éléments nécessaires du progrès futur (par exemple la spiritualité du christianisme). Ainsi le passé devient progressif par l'hypothèse-projet du Progrès présent qu'il est décision d'orienter l'histoire et qui considère avec reconnaissance l'histoire antérieure comme le cheminement qui lui a permis d'apparaître. Car il est dans l'essence du progrès de se voir progressivement préparé. Il est bien évident en effet que nous ne pouvons pas considérer que nous sommes *plus heureux* que les Romains (car la population malheureuse est plus nombreuse en valeur absolue) ni que notre état est *plus juste* mais seulement que nous sommes en meilleure posture (même plus malheureux) pour réaliser une société heureuse et juste. Ce qui complique d'ailleurs les choses c'est qu'il existe un Progrès partiel mais absolu dans son domaine : celui de la science et des techniques. Nous dirons qu'il est absolu parce qu'il a toujours été vécu comme réel, autrement dit que l'homo sapiens a toujours voulu connaître davantage et adapter ses techniques de connaissance à la réalité. Il sert donc de modèle à l'hypothèse moderne du Progrès. D'autant que, en tant que tel; il rejaillit sur l'ensemble de la collectivité. Il va de soi, par exemple, que la science prépare à l'idéal démocratique puisqu'elle contient en soi le principe de l'égalité devant la connaissance. Seulement comme il s'agit dans les deux cas de progrès partiels, ils se tiennent comme des *propositions* en face de la subjectivité humaine qui les dépasse vers ses buts (scientisme, oppression, guerre). La science *enferme en elle* un appel à la démocratie mais elle peut être utilisée comme moyen d'oppression : c'est la science par exemple qui, en créant des armes si coûteuses que l'état seul peut les posséder, exagère la disproportion entre le peuple et le gouvernement et rend l'insurrection de plus en plus difficile. Mais, de toute façon, du moment que le Progrès est facteur de l'histoire, du moment que la grande majorité des hommes agissent dans la perspective et selon le mythe d'un progrès, on peut dire que nous sommes entrés dans une période *progressive* de l'histoire. Seulement là encore il faut prendre garde : du moment que

le Progrès entre dans l'histoire, il est proposition pour l'histoire, donc facteur transformé par l'histoire même. La Conscience une qui est sujet idéal de l'histoire peut progresser par rapport à un idéal posé par elle, en s'affectant de modifications qui la rapprochent de cet idéal, c'est-à-dire en vivant elle-même la loi. Mais dès que le Progrès est déposé au creux de l'histoire, il devient chose inerte pour une partie, en même temps que vécu comme activité orientée pour une autre partie. Tout d'abord il peut être nié et tenu pour une illusion : l'idée même de progrès fait apparaître l'attitude conservatrice et réactionnaire — en second lieu et par opposition il peut être conçu comme omniprésent (fatalisme du progrès) : tout changement représente ou amène un progrès. D'où attitude de l'homme qui veut être contemporain de l'histoire, divinisation de l'histoire. En troisième lieu, comme il est moyen par nature, on peut l'envisager comme conduisant à des fins différentes. Comme toutes les attitudes sont prises à la fois par les différents agents historiques (ajoutons qu'on n'est pas nécessairement d'accord sur l'échelon où l'on est arrivé dans la progression vers le Bien. Jugement des Etats-Unis sur eux-mêmes : il y a encore à faire, mais nous sommes le plus près. Jugement de l'URSS sur les Etats-Unis : le pur capitalisme oppressif, les conditions d'un progrès ne sont pas réalisées. Jugement de l'URSS sur elle-même : progrès absolu sur les autres Etats. Point de vue de non-communistes favorables : en progrès sur la Russie des tsars; en retard à tout point de vue sur les Etats capitalistes modernes) comme en outre en étant d'accord sur la fin (partis socialistes) et sur le mythe on peut se tromper sur les moyens partiels, mais comme d'autre part l'homme se fait ce qu'il est et qu'il se veut et pense en progrès, qu'il se veut en d'autres termes et se réalise en chaque cas invention neuve et orientée par rapport à l'ancien, je dirai que l'événement historique ou organisation syncrétique de l'ensemble est progrès réel mais indéterminé. Comme en outre l'histoire tout entière revient sur lui pour le porter, qu'il n'est pas une loi de l'histoire mais une structure secondaire de l'histoire qui se veut structure totale je dirai qu'il y a progrès déprogressisé.

54. Le résidu est signe, chiffre. A moi de l'interpréter.

55. L'erreur du matérialisme historique : simplification. Il met l'économique hors de l'histoire : agent non historique de l'histoire. Sans doute il admet l'historicité de l'économie (histoire des outils) mais comme il n'y a pas vraiment *retour* des superstructures sur l'économie, l'histoire économique n'est pas dans l'histoire totale. Si nous acceptons *le principe essentiel de l'historicité* (analogue au principe de la conscience) : rien ne peut agir sur l'histoire sans être dans l'histoire et en question dans l'histoire, nous comprendrons que l'action de l'économique est totale et totale aussi l'action sur l'économique. La religion et la morale sont affectées par l'économique mais réciproquement l'économique est *flottant* dans la religion et dans la morale.

56. Ambiguïté de l'histoire : relativement simple si elle était jeu d'intérêts, relativement simple si elle était concert de dévouement et de sacrifices. Mais elle est sacrifice et dévouement des uns à l'intérêt d'autres (ce qui confère une *valeur* à l'intérêt, aux yeux mêmes de l'intéressé) et utilisation des intérêts (p. ex. des consciences générales) à des fins désintéressées. Relativement simple aussi si elle était *travail* objectif, appréciation objective de la situation, mais elle est aussi passion. Ainsi l'objectif devient passion subjective, l'intérêt se mue en valeur, la valeur se fait intérêt pour agir. D'où permanente dégradation de la valeur qui agit en tant qu'intérêt; perpétuel dépassement de l'intérêt que le dévouement valorise.

57. Décalage perpétuel par néantisation. La collectivité se constitue en état pour se récupérer comme sujet. Mais aussitôt l'état se pose à côté de la collectivité. Aliénation. Par exemple en démocratie même, le citoyen-électeur n'a le droit de choisir qu'entre des *ensembles donnés* (exactement comme le chrétien entre le vice et la vertu) au lieu que le gouvernement dispose de la *liberté d'invention*. De par ce décalage l'Etat, en subsistant, poursuit son intérêt propre. Le dévouement de l'individu à l'Etat a pour réciproque l'égoïsme de l'Etat : la moralité du citoyen suppose l'immoralité nationale. Dévouement de la moralité à l'immoralité. Contestation de toute moralité.

58. L'histoire : subjectivité sans sujet; conscience sans translucidité; objectivité au sein du subjectif; subjectivité agissant par objectivité; intérêt mué en valeur, valeur dégradée en intérêt; économique décidant de l'idéologie; idéologie décidant du sens de l'économique; répétition dans ce qui ne se répète jamais; universel dans le singulier; singulier dans l'universel.

59. Tout homme sort à chaque instant de l'histoire : absolu, transcendance vers le futur, les vérités éternelles et les valeurs. Et c'est au moment où il en sort le plus qu'il est le plus dedans.

60. Ordre partiel dans l'histoire : certains éléments deviennent ce qu'ils sont (progrès développement de l'ordre) mais développement freiné par la passivité (littérature, le roman devenant ce qu'il était). Comme un disque qui se développe mais qu'on peut toujours arrêter du dehors. Ce qui complique, donc c'est qu'il *y a des essences.*

61. L'histoire est l'histoire des *inventions*. Or une invention dépasse vers le *mieux* et réduit à l'état de préparation ce qu'il y avait avant elle. De ce point de vue perpétuelle illusion de progrès. (Parce que le mieux est piétinant, il crée une nouvelle *situation* qui n'est pas meilleure.)

62. L'homme est un être à qui quelque chose est arrivé.

63. L'histoire c'est l'*autre*. Quoi qu'on en fasse, quoi qu'on y fasse, l'entreprise devient *autre,* c'est par son altérité qu'elle agit et ses résultats sont *autres* que ceux qu'on avait espérés. Elle a l'unité de l'Autre qui contient en soi l'altérité infinie et elle est toujours *autre* que ce qu'on la dit être, quoi qu'on en dise. Cela est logique

puisque l'histoire c'est l'histoire des hommes en tant qu'ils sont tous pour chacun, chacun pour tous *des autres.*

64. « L'ivresse de tous ces destructeurs c'est de construire un monde qu'ils ignorent et qu'ils ne reconnaîtront pas quand ils l'auront bâti; joie de risquer, joie de ne pas *savoir* ce qu'on fait, joie amère de se dire qu'on conduira les hommes au seuil de la terre promise et qu'on restera soi-même sur le seuil en les regardant s'éloigner. »

Vrai aussi pour les constructeurs : unique attitude possible vis-à-vis de l'histoire.

65. L'histoire est toujours *autre* qu'elle-même. Même le *vrai* qu'on dit d'elle est faux par incomplétude parce que, dès qu'on le dit, il est *autre.*

66. Dans les périodes où l'économie, les moyens de communication, l'histoire enfin tendent à isoler l'homme de la communauté concrète, la morale est abstraite et universelle parce que justement c'est la communauté humaine universelle que l'homme a en vue et porte en soi, c'est-à-dire la pure répétition à l'infini de lui-même. Et, pareillement, lorsque l'avenir concret est masqué par l'éternel et qu'il devient une pure dilatation abstraite et infinie, la morale considère l'activité humaine comme une succession d'actes au présent. Elle est analytique. Le problème est : que faire en telle circonstance? Même la morale kantienne offre des critères pour des actions isolées : doit-on mentir? (sous-entendu : en telle circonstance) — doit-on rendre le dépôt qui vous a été confié? Enfin la morale considère l'acte dans sa subjectivité : l'intention et non dans son contexte concret et dans sa dimension objective. Il résulte de tout cela que l'acte envisagé, subjectif, isolé, universel, abstrait n'est jamais qu'un *cas.* Ainsi pour le moraliste (comme pour le psychologue de la même époque) la conduite humaine n'est pas un projet lié avec choix originel, mais une somme de réactions à des événements *quelconques* qui se présentent peut-être par suite d'une nécessité objective mais qui par rapport à l'agent moral sont des *hasards.* Aujourd'hui l'épreuve sera : un ami ruiné. Demain l'épreuve sera : un enfant qui se noie, etc. En un mot la morale est un moyen de venir à bout d'une succession *d'épreuves* sans règle. Mais si la vie humaine concrète est une entreprise au milieu de l'histoire, c'est au niveau de l'entreprise et pour la totalité de l'entreprise que la morale doit intervenir. Bien sûr la psychologie analytique met au jour les humeurs et une morale « puérile et honnête » enseigne à les vaincre mais cela est sans intérêt. Si vous êtes perpétuellement irrité dans vos rapports avec votre femme, il serait vain de vaincre vos colères au jour le jour. En fait elles témoignent que la relation première est manquée, que l'entreprise est coûteuse. C'est à ce niveau : l'entreprise de faire un couple en 1947 qu'il convient de s'interroger et de changer s'il y a lieu. La sagesse analytique est passivité, résignation : ne rien entreprendre et tâcher, au jour le jour, d'être le moins mauvais possible. Mais elle mutile l'homme en lui interdisant d'être projet. Ainsi les hommes disposent de morales analytiques pour apprécier des grandes projections synthétiques vers leur possible. Et lorsqu'on dit de l'existentialisme : alors l'homme est libre de choisir par caprice, c'est sot pour bien des raisons mais en particulier pour celle-ci : c'est que l'on suppose des choix instantanés et toujours renouvelés. Le mot « caprice » dit bien ce qu'il veut dire : un homme qui est hasard pour lui-même. Alors que nous sommes tous pour nous-même destin. Non seulement nous ne pouvons pas faire une morale au niveau du caprice — pour le remplacer par l'acte instantané de la vertu — mais encore le caprice lui-même s'il existe est signe de toute une condition et de tout un projet dépassant cette condition.

67. L'autre dans l'histoire : la femme, la génération précédente ou suivante, l'autre nation, l'autre classe.

68. L'histoire est l'autre, donc autre qu'elle-même. C'est pourquoi elle peut apparaître comme dialectique, l'un entraînant toujours l'autre et *devenant* l'autre. Mais c'est une quasi-dialectique et sans synthèse donc sans *sens.* Car évidemment le sens de l'histoire ne peut être que la synthèse de l'unité et de la dualité, comme dit Hegel, ou si l'on préfère, de la synthèse du même et du couple même et autre. Mais elle sera toujours *autre* même que cette synthèse. Ainsi l'histoire s'échappe à elle-même. On ne peut même pas en donner une interprétation matérialiste : d'abord l'autre surgit par la pensée des conditions économiques. Ensuite l'interprétation matérialiste en agissant prouve l'action de l'idéologie. L'histoire étant autre qu'elle-même, l'esprit objectif c'est simplement l'altérité de nos actes ou de nos pensées; leur imitation en extériorité (retour à la distinction de Hegel entre Nature et Esprit. Mais l'histoire n'est jamais nature, seulement quasi nature). Agir en histoire c'est accepter que l'acte devienne *autre* que sa conception. C'est là la vraie synthèse de l'unité et de la dualité : ressaisir l'acte *devenu autre* et le pénétrer de nouveau de subjectivité (synthèse du même et de l'autre) se le réapproprier. De nouveau voir la synthèse de l'un et de l'autre devenir autre et recommencer jusqu'à la mort qui est transformation en altérité de la personne toute entière. L'histoire étant aliénation, il est naturel et logique que toute *idée* historique apparaisse *dans l'histoire* d'abord comme aliénée. C'est-à-dire qu'elle n'apparaît jamais qu'en tant qu'elle est autre qu'elle-même, pourvue d'une certaine extériorité et d'une certaine inertie, alourdie en objet donc matérialisée, naturalisée. Des *idées natures.* Voilà ce qui agit en histoire. D'où l'aliénation de l'esprit dans le christianisme ou le marxisme. L'esprit est toujours aliéné. L'histoire c'est *aussi* l'histoire de l'Esprit cherchant perpétuellement à sortir de l'altérité et n'y parvenant jamais.

Accepter que l'idée devienne *autre :* la vertu de l'agent historique c'est la générosité. Mais ici intervient la vraie amitié : l'ami, celui pour qui l'autre est le même. Les combattants qui créent ensemble un milieu d'intersubjectivité à l'idée. Cette fois au lieu que le même soit dans l'autre, c'est l'autre qui est dans le même. Nuance de quasi-objectivité dans la subjectivité commune.

... d'aliénation de tous les grands théoriciens de l'histoire (Nietzsche et le retour éternel. Etre autre que soi-même). La mauvaise manière en histoire : agir par vertige d'être autre pour tous les autres, de se faire renvoyer comme infiniment autre. A la longue l'homme politique devient autre pour lui-même (importance). Egisthe n'est plus que le reflet vivant de la peur que les autres ont de lui.

La suprême générosité : l'acceptation de la mort. La mort crée le fossé : l'action ne pourra plus jamais être reprise en profondeur subjective par l'agent. Coupure entre l'action toujours intériorisée dans son extériorité

même et l'action reprise en totale extériorité et n'agissant plus que par extériorité. C'est-à-dire que toute action historique (j'entends l'entreprise) a son horizon circulaire d'objectivité absolue. Elle est par nécessité vouée à devenir pur objet. A ce moment là : 1° : elle agit par pure proposition, la violence, l'efficacité, la ruse, la suggestion disparaissent. Impossible de *corriger* son œuvre, l'impression qu'elle fait. Pure proposition une. Donc on s'en *remet aux autres.* 2° : elle est aliénée. L'idée s'est engagée dans le marbre de l'extériorité. Donc l'action n'agit plus que comme résidu historique. L'agent historique doit accepter que son œuvre ne se prolonge que par proposition et que l'esprit qui l'animait n'agisse plus qu'à la manière d'un résidu. Mais en même temps, *prendre toutes précautions* pour retarder le plus possible le moment de l'aliénation : camaraderie, disciples, appel d'outre-tombe par testament, mémoires.

L'histoire sera *toujours* aliénée : il peut y avoir des époques heureuses mais si l'opposition des intérêts est moins forte, l'altérité demeure; nos actions nous sont tout de même volées. Si toutefois nous imaginons une utopie où chacun traite l'autre comme un fin c'est-à-dire prend l'entreprise de l'autre comme fin nous pouvons imaginer une histoire où l'altérité est reprise par l'unité, bien qu'elle demeure toujours ontiquement. Mais aucun *Etat* comme médiateur entre les individus ne peut réaliser cette situation puisque l'Etat ne peut traiter les individus en liberté. Il faut une détermination morale de la personne à traiter en fin les autres personnes; ainsi le passage de la pseudo-histoire à l'histoire vraie est soumis à cette détermination ahistorique de tous de réaliser la morale. La révolution historique dépend de la conversion morale. L'utopie c'est que la conversion de tous à la fois toujours possible, est la combinaison la moins probable (à cause de la diversité des situations). Il convient donc d'égaliser les situations pour rendre cette combinaison moins improbable et donner à l'histoire une chance de sortir de la pseudo-histoire. A ce moment nous voilà agents historiques au sein de la pseudo-histoire parce que nous agissons sur les situations dans l'espoir de préparer une conversion morale. C'est pourquoi il est absurde de déclarer que les hommes sont trop mauvais aujourd'hui pour qu'on se voue à eux. Car en fait on se voue à ce qu'ils pourraient être, à ce qu'ils pourront mieux être si la situation est changée.

La situation est donc exactement celle de Kafka : l'effort de l'homme est pour sortir de la préhistoire et pour sauter dans l'unité de l'histoire. Mais chacun des mouvements qu'il fait appartenant par définition à la préhistoire contribue à la prolonger puisqu'il est aussitôt altéré, aliéné — donc prétexte à aliénation et à altération. Cependant son but est peut-être atteint (libération des esclaves - libertés politiques - unification intérieure des nations par la royauté - réformes ouvrières, etc.). Mais du fait qu'il est plongé dans la pseudo-histoire, du coup il est aliéné, ce n'était plus *le but* mais c'est devenu un état de fait vécu du coup en pluralité et en injustice (Monarchie absolue comme envers de la réalisation de l'unité - oppression sociale comme envers du libéralisme politique - bureaucratie oppressive russe comme envers du progrès du prolétariat). Comme on ne revient pas en arrière, on peut dire qu'il y a progrès (progrès *matériel* vers l'unité). Mais comme au-delà nous retrouvons la même diversité, la même altérité, en même temps il n'y a pas progrès. A la fois tout retour en arrière serait *régression certaine* et à la fois le but paraît exactement aussi lointain.

Le but historique et historisant est toujours *l'unité* des consciences mais chaque fois qu'une unité est saisie, elle tombe en dehors des consciences et devient unité objective, unité d'objet. La culture est la projection en extériorité de l'unité manquée des consciences. C'est pourquoi il est faux de dire que la science réalise l'unité des esprits : elle réalise un accord instable et successif des consciences et les oppositions et l'altérité sautent au-delà de cet accord. Au reste l'unité se fait sur la science faite et le désaccord sur la science à faire; la science à faire étant toujours l'infini et la science faite le fini. En un mot l'accord dans la vérité est toujours accord sur *des vérités.*

Aucune raison de préparer pour des étrangers, des inconnus un règne de la moralité ou du bonheur au prix de l'injustice et du malheur d'aujourd'hui. Il faut atteindre *aujourd'hui* une amélioration en tant qu'elle prépare celle de demain.

Une philosophie de l'histoire et une histoire, une morale historique devrait en premier lieu s'interroger sur la nature de l'*action.* Il faut reprendre au niveau même de l'ontologie puisque l'histoire étudie l'action des hommes sur le monde, l'action de l'homme sur les hommes, la réaction des hommes et du monde sur l'action première. C'est donc une catégorie essentielle de l'histoire aussi bien que de la morale et qui n'a jamais été étudiée.

(Dactylographie, pages 19 à 37, 56 à 82.)

Fragment 2 :

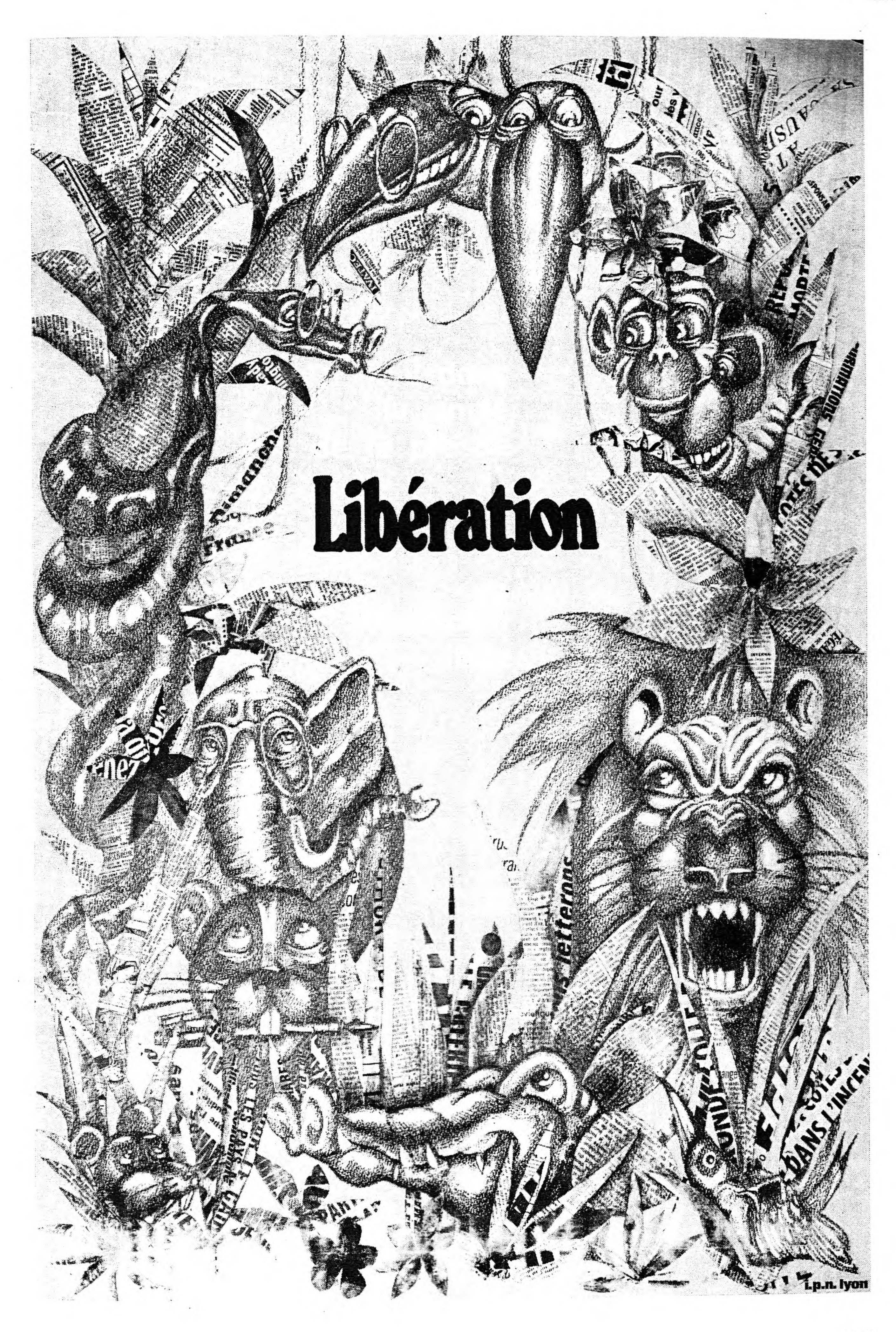
L'homme est pour-soi (mouvement, néant) aspirant à l'En-soi (être et repos) mais il veut être le Repos dans le mouvement ou le mouvement dans le Repos. L'inquiétude dans le calme. C'est pourquoi les deux idéaux qu'on lui propose tombent chacun en dehors de l'exigence syncrétique qu'il *est.* En tant qu'il est pur mouvement égaré et forcé (esclaves, prolétariat) il aspire à la pure cessation du mouvement. Autrement dit, le mouvement étant dépassement et le dépassé étant l'obstacle, le Mal, il aspire à un état du monde où le coefficient d'adversité de la chose (et des autres hommes) sera réduit au minimum (c'est la Fin de l'Histoire hégélienne ou marxiste, le Bonheur américain). Mais il est à remarquer que la collectivité opprimée aspire à cet état de pur équilibre indifférencié comme l'individu entraîné dans un mouvement déchirant et trop brusque aspire à la Mort comme pur *être* indifférencié et total équilibre. Aussi ces idéaux ne sont-ils jamais satisfaisants. La représentation du but attriste : « Ce n'est que *cela.* » Hegel a soin de conserver les guerres et l'inquiétude de l'esprit mais maladroitement; Marx prédit non la fin de l'histoire mais celle de la Préhistoire, toutefois ce qui est surtout visible dans les interprétations communistes c'est l'état de *repos* qui représentera la société communiste. Aussi l'individu satisfait ou en partie satisfait de son mouvement, c'est-à-dire qu'il décide lui-même de la nature et du coefficient d'adversité des obstacles, juge cet idéal comme pur idéal mortel : il propose la *vie* c'est-à-dire l'acte de surmonter perpétuellement. Cela implique qu'il maintienne perpétuellement l'obstacle : il *aime* le Mal comme l'adversaire qui lui permet de s'affirmer (Mythe de Prométhée : je n'aime pas l'homme, j'aime ce qui le dévore — Nietzsche et le retour éternel nié a la perpétuelle volonté de se surmonter.) Seulement tout aussitôt on voit (et il se refuse à voir) qu'il aime *pour lui-même* un mal modéré (quelques maladies ou infirmités, une résistance convenable des choses à un projet

dont il se sent l'auteur) et surtout le Mal *des autres.* Il est donc facile et légitime de lui reprocher une morale qui n'est valable que dans les étroites limites d'une classe heureuse (donc d'oppression). Et aussi de montrer que, puisque le Mal devient le moyen essentiel de réaliser le Bien, le Mal devient l'essentiel et le Bien passe à l'inessentiel. Il s'agit de maintenir un état de choses mauvais pour pouvoir être la pure négativité de cet état de choses. Concrètement l'individu est amené à *faire* l'ordre mauvais qu'il nie. Il participe à la classe d'oppression, il est *effectif* dans le Mal (il est bourgeois, il contribue en tant que tel par son existence même d'essence concrète, particulière et active à maintenir l'ordre d'oppression) et *ineffectif* dans le Bien, parce que pure négativité. La *vérité* de Nietzsche, c'est le professeur de philosophie dans un Etat bourgeois et militaire. La vérité de Flaubert c'est le bourgeois de Rouen. Ils annoncent à l'homme que le Mal durera toujours et la dialectique peut les conduire à faire du Mal le Bien. C'est ce qui arrive à Flaubert repoussant la Commune parce qu'elle songe à supprimer le bourgeois, à Montherlant collaborateur. Ils veulent une morale *dure,* c'est-à-dire prenant son parti des guerres, de la mort et de l'oppression. Ils en arrivent (Claudel et *Le Soulier de Satin*) à décider qu'il faut faire du Mal à l'homme pour lui fournir l'occasion de le dépasser et de créer le Bien. Ils peuvent glisser (antisémitisme) au manichéisme pur, c'est-à-dire à la division du monde en deux forces contraires dont aucune ne doit l'emporter sur l'autre et à la méditation perpétuelle du Mal (considéré comme la première instance). La synthèse est-elle possible? Sans conversion certainement pas, puisqu'elle serait synthèse du Pour-soi et de l'En-soi. Mais si nous opérons la conversion l'éclairage est différent : 1° la compréhension ontologique de l'homme permet de soutenir qu'il sera toujours mouvement donc dépassement. Donc il y aura toujours un mal donc un obstacle. 2° Mais ce mal, nous comprenons aussi que c'est lui (à titre d'intersubjectivité) qui en décide. En sorte que nous ne pouvons savoir ni vouloir le maintien pour lui d'un certain obstacle qui est *notre* obstacle (oppression, guerre, colonies, etc.). Nous agissons (par rapport à lui) *dans l'ignorance* de ses buts, de son Mal et de son Bien. Ce que nous pouvons décider, ce que nous ne pouvons pas nous empêcher de décider, c'est de *notre* mal qui est concret et contemporain. Et ce mal-là nous n'avons pas à le maintenir pour le lui offrir comme une occasion de bien, puisque ce sera peut-être *notre* bien, qui lui sera un mal. Nous n'avons qu'à tenter de le supprimer absolument. Et certainement nous nous définissons par la lutte contre le Mal; mais nous ne nous définirons comme essence effective que si nous luttons de bonne foi contre lui : non pas comme si c'était un frère ennemi dont nous ne souhaitons au fond la disparition mais comme si c'était une vipère que nous voulons réellement écraser. C'est pourquoi il ne convient pas de nous ranger du côté de ceux qui jouent avec le mal mais du côté de ceux qui le souffrent. Mais ceci [n']implique deux exigences antinomiques qu'il faut conserver toutes deux. La première c'est de définir *avec les opprimés,* un Bien positif à la lumière duquel le Mal apparaît comme mal et qui est nécessairement hypostasié comme but dans l'Avenir. C'est la *maxime directrice de l'Action,* c'est *l'idée régulatrice.* Cette idée est le Socialisme (qu'il faut d'ailleurs définir — cf. plus loin — à partir de l'œuvre et de la liberté — donc du mouvement — non à partir du bonheur — c'est-à-dire du repos et de la mort). La seconde c'est de *ne pas prendre au sérieux* cette Idée infinie, parce qu'elle demeure nécessairement en suspens dans la liberté des hommes à venir, et qu'elle ne peut être pour eux une Fin absolue que nous aurions inscrite par notre action dans les choses mais seulement une *proposition.* Nous avons à *imposer* notre Bien à nos contemporains, à le *proposer* à nos descendants. Ainsi est-il un absolu-relatif, comme nous-mêmes. Et nous-mêmes, en étant *dedans,* nous sommes du même coup *dehors* à cause de sa finitude concrète.

Un révolutionnaire, comme le disait Lénine, n'a pas de *morale* parce que son but est concret et que ses obligations se font annoncer par la fin qu'il se propose. Et Hegel a bien montré que dans la petite cité antique le lien concret du citoyen avec la Ville tenait lieu de morale. La morale est par définition un fait abstrait : c'est le but que l'on se donne quand il n'y a pas de but. C'est une certaine manière de traiter les autres quand on n'a aucune autre relation avec les autres que la pure relation ontologique. Elle apparaît donc lorsque mon rapport à l'autre est défini par la pure reconnaissance formelle de sa personne universelle. Mais sa personne universelle se définissant elle-même par sa liberté, elle est reconnaissance abstraite de sa liberté comme puissance, non comme acte. Autrement dit elle oblige au respect de la liberté en général comme pure potentialité et laisse indéterminé le rapport que nous devons avoir avec le contenu de cette liberté. Aucune morale par exemple ne nous dit comment nous devons nous comporter en face de la maxime du révolutionnaire. Si, dira-t-on, nous devons examiner s'il ne viole pas dans sa maxime les règles morales universelles. Bien. Mais s'il ne les violait pas, d'aventure, nous ne pourrions plus rien décider sinon de *tolérer* son action; c'est-à-dire d'être passif vis-à-vis d'elle. Ensuite *il ne se peut pas* que le révolutionnaire ne viole les règles de la morale puisque précisément il veut établir un lien concret avec les personnes et que ce lien concret en devenant pour lui maxime implique des obligations concrètes qui s'opposent aux obligations formelles de la morale. Aussi bien la morale n'ayant aucun contenu réel, ne se conçoit que dans un statu quo. Quelles sont les relations à avoir avec la famille, *supposé* que la famille existe et qu'on veuille la conserver (ou ne pas la changer ce qui revient au même). Quelles sont les relations à avoir avec une personne morale quelconque, *supposé* qu'il puisse y avoir des relations en dehors des clans, des castes et des classes, c'est-à-dire en niant idéalement et non effectivement les classes et les clans, c'est-à-dire en les conservant intacts pour n'avoir pas voulu les voir. Ainsi l'agent historique se passe de la morale, il l'ignore : elle n'est que le pur jeu formel des relations entre personnes juridiques. Elle apparaît là où s'arrêtent l'action politique, la vie religieuse, l'histoire. C'est-à-dire dans les périodes où le droit abstrait définit la personne morale et où l'histoire réelle tombe en dehors de cette définition. Ainsi semble-t-elle inutile. Mais, à son tour, le but concret que se propose l'agent historique suppose une certaine conception de l'homme et des valeurs; il est impossible d'être un pur agent de l'histoire sans but idéal (le réalisme est pure passivité ou valorisation de l'histoire en tant que telle). Du coup il n'est plus vrai qu'on puisse utiliser n'importe quel moyen pour réaliser le but : ils risqueraient de le détruire. Ainsi s'entrevoit, par-delà l'antinomie de la morale et de l'histoire, une morale concrète qui est comme *la logique de l'action effective.*

(Dactylographie, pages 180 à 186).

Jean-Paul SARTRE


Libération
l.p.n. lyon



DURER, L'Apocalypse : **« L'Ange à la clef de l'abîme et un autre ange montrant la nouvelle Jérusalem à saint Jean », 1498.**

Pierre VICTOR

Apocalypse

> « C'est la France comme Apocalypse qu'ils découvrent à travers la prise de la Bastille. » (Crit. de *La Raison dialectique*, p. 411).

Sartre a tenu 89 pour la vérité indépassable de notre temps. Ce temps conscient de *faire l'histoire*, depuis qu'une foule, qui ignorait encore la signification de son acte, avait envahi la Bastille. A chaque insurrection, Paris, rejouant cette scène primitive, recouvre ses rues d'un voile de cérémonie [1]. Les pavés déchaussés apprennent à tous, acteurs et spectateurs, que l'histoire est en train de se faire. C'est quelque temps après une telle « bataille cérémonieuse » que je rencontrai Sartre pour lui demander de prendre la direction d'un journal qu'exaltait le style du Père Duchesne. Nous nous comprîmes à demi-mot, partageant le même préjugé : nous croyions que 68 avait renoué avec l'idée de souveraineté de 93. Nous nous trompions du tout au tout : 68 marquait la fin de la cérémonie.

1. La puissance humaine.

> « Ils s'enivraient, en face d'un ennemi bardé de fer, de sentir la liberté, la légèreté de leurs mouvements... Oui, c'était le triomphe de l'Apocalypse. » (Id., p. 661.)

Lorsque Sartre découvrit l'Histoire et l'art de la faire à travers l'Apocalypse, il venait d'achever son essai d'ontologie phénoménologique. Mieux, il découvrait la Révolution, quand il n'était déjà plus possible de la faire, le Parti communiste ne la voulant pas. Il avait à résorber

---

1. Voir « La Libération de Paris : une semaine d'Apocalypse », Clartés, n° 9, août 45. Reproduit dans « Les Ecrits de Sartre » (Contat, Rybalka), p. 659.

Michel VACHEY

Le temps de l'emploi

A travers ses innombrables prises de position, Sartre, assura un journaliste anglais, s'est trompé régulièrement. Mais est-ce vraiment la question, quoi qu'il en soit ? Dans un entretien (déc. 72) publié dans On a raison de se révolter **(1974), l'auteur de** Les Mots **dit à ses amis : « Il aurait fallu que l'époque soit autre », plus loin « il n'y avait** rien **à gauche du P.C. ». En 1977, il déclare à** Lotta Continua, **après son refus de participer au colloque de Bologne : « Je ne suis plus marxiste depuis deux ou trois ans. » Qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que l'époque ? Le mur de l'Histoire ou le mur du temps ? On pourrait vous haïr, Sartre, hommes des** situations **que l'institution fascine, d'avoir acculé la réflexion dans une crampe politique impossible à dissoudre. Mais il faudrait se haïr soi-même, son propre désir du vrai, sa nostalgie de l'intellectuel - providence. Ne noter chez Sartre qu'un goût carnassier de l'événement, c'est ne pas voir que sa politique se moque de la politique, que l'histoire est aussi son aventure. Contre le meurtre collectif.**

« Chaque fois que la police d'un Etat tire sur un jeune militant, je suis du côté de celui-ci », 1977. Cette même appétence pour le dilemme qui lui faisait écrire qu'entre la cathédrale de Chartres (cé doit être celle de Chartres...) et la vie d'un enfant, il n'hésiterait pas un instant. Seul un juste ne balance pas. Il conçoit des tragédies saugrenues comme seul peut faire le chantage. La vertu exige les otages d'un jeu réciproque. Mais Sartre n'est pas qu'un juste, c'est un homme d'une immense générosité. Georges Marchais, au Père-Lachaise : « Il y avait en Jean Kanapa une passion de l'essentiel. Toute médiocrité lui était insupportable. » On songe. Si c'était vrai ? Et Marchais est peut-être sincère.

Nous continuons à vous aimer, Sartre, car vous aurez été une grande solitude. De toute façon vous n'avez cautionné aucun massacre.

1922, Gide publie Les Caves du Vatican. **De la roulette russe à Giono d'**Un Roi sans divertissement, **l'acte gratuit hanta les nuits du siècle. Cocteau, Camus, Drieu, Clappique, Céline ET l'anti-sémitisme, dada, Pétain. Des antagonismes, des collusions, un réseau mais aussi un paysage. 1930, Breton : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard tant qu'on peut dans la foule. » Suivra un pertinent commentaire de Georges Limbour. Ainsi va la poésie, d'honneur en déshonneur, Eluard, Péret. 1939, Hilbert, dans** Erostrate :

« Pourquoi faut-il tuer ces gens qui sont déjà morts ? » L'acte surréaliste le plus simple serait l'acte fasciste le plus simple s'il n'était purement esthétique.

Esthétique, non pas esthétisation de la politique. L'intérêt du surréalisme est dans son échec à faire le raccord. La phrase de Breton contredit spectaculairement sa profession de foi révolutionnaire (n'oublions pas quand même un détail : Breton n'a jamais accompli l'acte le plus simple). **Elle eût déclenché moins de sarcasmes si, de manière plus subtile, elle n'était déjà une parodie de la Révolution. Comme si dans l'abjecte complicité du**

un double écart entre l'ontologie et la Révolution, entre la Révolution et le P.C. Pendant l'insurrection de 44, Paris contre les tanks allemands avait affirmé la « puissance humaine ». Il fallait fonder la puissance humaine. *La puissance,* contre l'impuissance qui marquait *L'Etre et le Néant ;* la puissance *humaine* contre l'inhumanisme des marxistes. Le voilà prenant parti pour l'humanisme, après l'avoir raillé sous les traits de l'Autodidacte. Certes il avait dans *L'Etre et le Néant* fait du « Dasein » de Heidegger « la réalité humaine », mais son effort, prétendait-il, était ontologique et non anthropologique (*E.N.*, p. 342), et il confirmait sa critique de l'humanisme. Rien donc n'était vraiment joué. La guerre et la Libération ont *détourné* le cours de sa pensée, de manière décisive et irréversible ; dans la « Critique » il renouvellera sa décision :

« Toute philosophie qui subordonne l'humain à l'Autre que l'homme, qu'elle soit un idéalisme existentialiste ou marxiste, a pour fondement et pour conséquence la haine de l'homme : l'histoire l'a prouvé dans les deux cas. » (Crit., p. 248.)

Qu'on se représente bien la difficulté de Sartre : il n'était évidemment pas question d'abandonner le cogito, il fallait au contraire renforcer sa « dure discipline » contre la tentation de l'inhumanisme, mais dans le même temps il fallait, pour rendre intelligible l'insurrection, élucider le sens de la « multiplicité humaine ». Comment humaniser le nombre ? Comment anoblir la multitude, dégradée depuis les débuts de la philosophie ? Platon, d'entrée de jeu l'avait traitée comme « un gros animal » et avait réclamé son exclusion pour assurer la royauté de la philosophie.

« Il est donc impossible, dis-je, que le peuple soit philosophe.
— Impossible. » (République, VI, 494 a.)

Et à l'autre bout de la chaîne, Rousseau, dont *Le Contrat Social* était pris pour bréviaire par les sans-culottes, avait écrit :

« Comment une multitude aveugle qui souvent ne sait ce qu'elle veut, parce qu'elle sait rarement ce qui lui est bon, exécuterait-elle d'elle-même une entreprise aussi grande, aussi difficile qu'un système de législation ? » (Livre II, chap. VI.) Hobbes se demanda comment « réduire l'action d'une multiplicité à l'action d'un seul ». Que va faire Sartre, à partir du cogito, pour « intégrer » la multiplicité ? Par bonheur, il dispose d'une arme redoutable, qui lui permit dans *L'Etre et le Néant* de pourfendre le solipsime : « le scandale de la pluralité des consciences ».

2. Sorcellerie primitive.

« Pour comprendre la guerre et l'injustice et nos ardeurs sombres et le sadisme et les grandes terreurs, il faut en revenir à ces idoles rondes qu'on promène à travers les rues sur des corps asservis ou, quelquefois, par les temps de colère, au bout des piques [2]. »

La philosophie s'était accoutumée à voir la tête comme un chapiteau. La tête domine le corps, comme le Roi-philosophe la Cité. Tête souveraine. Mais le visage échappe à la tête : la tête est seulement le noyau du visage. La tête tombe et roule comme une bille après que s'est abattu le couperet de la guillotine, mais le visage est promené par la foule en colère au bout d'une pique. Même acéphale, la société n'est pas humaine, « Dans les sociétés d'hommes, les visages règnent [3]. »

---

2. Visages, in Verves, **n°s 5, 6, 1939, cité dans « Les Ecrits de Sartre, p. 560.**
3. Id.

« Je suis seul dans une pièce close, noyé dans le présent... Quelqu'un entre, m'apportant son visage : tout change. » *(Id.)* Le visage d'autrui dénonce la tentation solipsiste du philosophe. A la vue du visage, il s'arrête : tout a changé. « Un peu d'avenir » est entré dans la pièce : l'avenir d'autrui, « son » avenir. Magie du visage : l'avenir visible. Pour décrire le monde comme si de rien n'était, le philosophe va-t-il jeter un sort sur le visage ? Sartre refuse le solipsisme. Le regard paraît, et : « le monde s'écoule hors du monde et je m'écoule hors de moi » (*E.N.*, p. 328). Tout fout le camp ? mais qu'arrivera-t-il à l'essai d'ontologie phénoménologique ? maintenons envers et contre tout la dure discipline du cogito. Feignons d'ignorer que « ces visages appartiennent à des âmes » *(Visages)*. Que se passe-t-il simplement quand je rencontre Autrui ? *Un arrêt.* Je perds le contrôle de la situation. Le monde s'est décentré. Il fuit. Jusque-là je faisais qu'il y eût un monde. Autrui entre : il n'y a plus de monde, ni le mien, ni le sien. Quoi alors ? l'au-delà du monde :

« Ce n'est pas en tant qu'il est au milieu de mon monde qu'autrui me regarde, mais c'est en tant qu'il vient vers le monde et vers moi de toute sa transcendance... Ainsi l'apparition du regard d'autrui n'est pas l'apparition DANS LE MONDE (c'est Sartre qui souligne) : ni « dans le mien » ni dans « celui d'autrui »... par le regard d'autrui je fais l'épreuve concrète qu'il y a un au-delà du monde. » (*E.N.*, p. 328, 329.) Autrui me tient... à distance. Noblesse du visage qui vient à moi de toute sa transcendance. Et j'apprends mon visage à partir du visage d'autrui : « je porte mon visage comme une confidence que j'ignore » *(Visages*, p. 5661). Faut-il penser que je découvre la transcendance comme transcendance d'autrui ?

« Il n'est pas un trait du visage qui ne reçoive d'abord sa signification de cette sorcellerie primitive que nous avons nommée transcendance. » *(Visages.)*

Mais, puisque aussi bien autrui est comme un « trou de vidange » dans mon monde, ne pourrais-je pas tenter de boucher le trou, comme un enfant qui se met le doigt dans la bouche pour tenter de murer les trous de son visage ? Si je revenais ainsi à « la densité, la plénitude uniforme et sphérique de l'être parménidien ? » (*E.N.*, p. 705).

Impossible sans évidente mauvaise foi. Je ne peux contourner le fait de la rencontre avec autrui. Et je ne peux faire que je ne l'aie déjà rencontré, je l'ai toujours déjà rencontré. Autrui n'a pas même besoin d'entrer dans la pièce close pour être là. Il se donnera tout aussi bien à l'occasion d'un bruit de pas suivis du silence... (*E.N.*, p. 315). A dire vrai, autrui peut même n'être pas là en personne ; je regardais par un trou de serrure par jalousie, j'entends des pas dans le corridor. Vu. En fait personne n'est là. Pourtant je suis vu, comme en témoigne ma honte. Autrui me tient de toute sa transcendance, sans même être là. Le fait d'autrui renvoie à une « présence originelle ». C'est un « événement absolu ». Le solipsisme semble cette fois terrassé. Marx avait raison : la honte est un sentiment révolutionnaire. Grâce à elle, Sartre a donné raison au bon sens dont la résistance au solipsisme était inébranlable. Comprenons bien : percevoir autrui comme objet dans mon champ perceptif c'est n'avoir qu'un rapport probable à autrui. La présence d'autrui, certaine, irréductible, originelle m'est donnée en tant que je suis regardé, que je suis *POUR* AUTRUI. Sartre, dans un passage étonnant, écrit : « il faut considérer la convergence des yeux d'autrui dans ma direction comme une pure *monition*, comme l'occasion pure de réaliser mon être-regardé à la façon dont pour un Platon les contradictions du monde sensible sont l'occasion d'opérer une conversion philosophique » (*E.N.*, p. 336). Oui, une *conversion*, voilà à quoi conduit l'être-regardé à travers l'expérience « authentique » de la honte. La « morale de la délivrance », promise à la page 484, ne suppose-t-elle pas, de l'aveu de Sartre, une « conversion radicale » ?

geste et de l'acte somnolait toute problématique de la terreur.

1852, Flaubert, à Louise Colet : « Il faudrait que, dans tout le cours du livre, il n'y eût pas un mot de mon cru, et qu'une fois qu'on l'aurait lu on n'osât plus parler, de peur de dire naturellement des phrases qui s'y trouvent. » 1939, Hilbert-Erostrate : « Les outils mêmes dont je me servais, je sentais qu'ils étaient à eux ; les mots, par exemple ; j'aurais voulu des mots à moi. Mais tous ceux dont je dispose ont traîné dans je ne sais combien de consciences, ils s'arrangent tout seuls dans ma tête en vertu d'habitudes qu'ils ont prises chez les autres et ça n'est pas sans répugnance que je les utilise en les écrivant. » Mettons entre parenthèses la conception instrumentale du langage qui affleure dans cette citation. Erostrate brûle la bibliothèque d'Alexandrie comme son homonyme hilbertien tire dans la foule, la foule des mots, des sales mots des autres, des individus-mots de l'humanité-bibliothèque. L'imposture, l'usure, la dépossession, l'absurde, la révolte. 1948, Les Mains sales. **Hoederer : « Tu n'aimes pas les hommes, Hugo. Tu n'aimes que les principes. » 1946,** La Condition humaine. **1937,** L'Espoir. **1952, Paulhan, Lettre aux** Directeurs de la Résistance. **Tuer par incompréhension, vengeance, indifférence, amour, vérité. La terreur dans les lettres et la terreur dans l'Etat. La gratuité, la responsabilité. Flauhilbert Caligulafcadio déguisé en Négatif un P 38 à la main. Non, aucune filiation, du moins directe. Des époques bougent à l'intérieur de l'époque, pour finir.**

Sartre exprime sa « solidarité aux milliers de jeunes » de Bologne avec la jeunesse solitaire-solidaire de Roquentin rabrouant la Jeunesse mensongère de l'Autodidacte. Mais les jeunes constituent aussi le dernier mythe de la concrétude. Dans La Plaisanterie, **Kundera développe une parabole inverse de celle de Sartre dans** Les Mains sales **(texte terriblement actuel). Hugo : « Récupérable ! Quel drôle de mot. Ça se dit des ordures, n'est-ce pas ? (...) Attends, Olga, laisse-moi rire. Il y a dix ans que je n'ai pas ri aussi fort. (...) Si je reniais mon acte, il deviendrait un cadavre anonyme, un déchet**

du Parti. » Dans La Plaisanterie, le Parti a tout envahi de sa modification, il est devenu toute la mémoire, passé et futur et omniprésent. La question du sens n'est même plus envisageable, toute différence se perd dans l'indifférence, le désir de vengeance n'a plus d'objet, suicide et meurtre s'équivalent. Désormais, il s'agit de vivre comme si rien n'avait eu lieu, à moins de s'amuser à vouloir faire chier les autres, littéralement : l'héroïne s'en tirera par la dyarrhée.

Sortir du gluant, ne pas collaborer avec les salauds, ne pas être une ordure. La grande angoisse respectable de la Nausée. D'où les interventions incessantes de Sartre, sa présence.

Il y a bien longtemps, dans Arts-Spectacles, Bernard Frank opposait rituellement le cabotinage de Sartre à la dignité historique d'un Malraux. Je ne me souviens plus tout à fait des termes. Aujourd'hui on permute les pions. Pour moi, à seize ans, La Voie royale et La Nausée ne s'excluaient pas. De la pensée en révolte trahissait en profondeur un milieu atroce dont je me hasarde à dire qu'il n'a pas changé. « SE libérer de cette vie livrée à l'espoir et aux songes, échapper à ce paquebot passif ! » lançait l'aventurier narrateur. Dans Les Chemins de la liberté, Ivitch, à peu près : « Je n'aime pas qu'on me crée des devoirs envers ce que j'aime. » Ces paroles de vie inventaient un même texte du refus, elles brûlent encore ma mémoire.

Sartre : « J'étais avec le mouvement étudiant. J'ai fait des articles, parlé pour eux avec RTL, été parler avec les gens qui occupaient la Sorbonne. Mais, dans le fond, je ne les comprenais pas. » Malraux, ou plutôt (c'est ainsi plus ludique) son interlocuteur, dans Hôtes de Passage : « Quelle tête aurais-tu fait, à vingt ans, si ta chiromancienne t'avait dit : vous assistez à la fin de l'individualisme ! (...) Tes hôtes de passage : Inconscient, Progrès, Révolution, Prolétariat, sont des Ectoplasmes. » Voix de Malraux : « La pensée militante appelle un milieu, une action, non la solitude et la méditation. On peut la préférer à l'autre, on ne peut pas les confondre. » Dans le même temps, on conspue

Le cogito élargi, se projetant en avant, ne suffit pas, il faut encore que le cogito se retourne (vu !). Ce retournement n'exige-t-il pas la conversion, car « tout a changé » ?

Mais si, pour éviter la conversion, je percevais le visage comme une chose, si je regardais les yeux seulement d'autrui, comme un pur objet ? mais :

« Je vois bien qu'ils ne sont pas fichés là-bas dans sa tête, avec la sérénité des billes d'agate : ils sont créés à chaque instant par ce qu'ils regardent, ils ont leur sens et leur achèvement hors d'eux-mêmes, derrière moi, au-dessus de ma tête ou à mes pieds » (*Visages*, p. 564).

Voilà ce que Sartre écrit quand « il dit ce qu'il voit simplement ». Le visage est cet être absolument neuf qui met un terme à ma puissance, à la puissance silencieuse qui travaille ma perception. Mais je peux décider de reprendre la maîtrise de la situation, de récupérer mon « pouvoir perdu » (*E.N.*, p. 324), de me remettre à percevoir et, comme percevoir c'est regarder, je regarderai autrui comme je perçois un objet. Je ferai de sa « transcendance visible » *(Visages)* une « transcendance-transcendée » *(E.N.)*, je le dégraderai, décidant de regarder ses yeux comme deux billes d'agate. Cette décision meurtrière, libre à mon arbitraire de la prendre, je peux adopter cette stratégie d'autodéfense : « contenir autrui dans son objectivité » (*E.N.*, p. 358). Mais les yeux ne sont pas des billes d'agate. Pour le croire, il faut avoir trahi la dure discipline du cogito. Ce que fit malheureusement Sartre dans *L'Etre et le Néant*.

3. Glu.

> « ... la matérialité monstrueuse de la foule et sa réalité profonde (bien que seulement éprouvées) sont fascinantes pour chacun de ses membres, chacun exige d'être noyé dans la foule-instrument par le regard du chef » (*E.N.*, p. 494).

La stratégie se complique. Tout occupé à contenir autrui, j'allais oublier qu'un tiers pouvait survenir et nous embrasser du regard : « la situation... fuit hors de mon monde et du monde de l'Autre, elle se constitue au milieu d'un tiers-monde en forme objective » (*E.N.*, p. 489).

Je me retrouve embarqué dans la même galère qu'autrui. Sous le regard du Tiers, je découvre une étrange solidarité avec l'Autre, je forme avec lui une « communauté d'équivalence ». Solidaires parce qu'équivalents aux yeux du Tiers. En l'absence du Tiers, je me bats contre l'Autre. En présence du tiers, nous nous battons : le rapport devient *réciproque*. Réciprocité gluante :

« Celui qui s'éprouve comme constituant un Nous avec les autres hommes se sent englué parmi une infinité d'existences étrangères, il est aliéné radicalement et sans recours. » (*E.N.*, p. 491.)

Nous sommes bien loin de l'Apocalypse : « la foule a été constituée comme FOULE par le regard du chef ou de l'orateur » (*E.N.*, p. 494).

La stratégie du regard rend peut-être compte d'un pogrom, mais l'Apocalypse ?

Sous le regard du bourgeois, les ouvriers se découvrent prolétariat, nous-objet. Renverseront-ils la situation en se transformant en « nous-sujet » ? Sans doute. Les oppresseurs se mettent à la place des opprimés et font à leur tour l'épreuve du nous-objet. C'est l'alternance du pouvoir. Qu'on ne se fasse pourtant aucune illusion sur le nous-sujet ! Chacun peut faire cette expérience, toute secondaire et psychologique, en changeant de métro à La Motte-Piquet - Grenelle, pour aller, venant du Trocadéro, à Sèvres-Babylone : « si je change de ligne à la Motte-Piquet,

je suis le *ON* qui change » (*E.N.*, p. 496). « On » : une transcendance quelconque aux côtés d'autres transcendances tout aussi quelconques. C'est dire que, pour se désengluer (du nous-objet), plutôt que de chercher un nous-sujet, mieux vaut retirer ses billes, c'est-à-dire récupérer son ipséité. Ce que pense Sartre alors. Mais précisément l'Apocalypse devait le forcer à penser contre soi. Il pouvait encore en 36 demeurer sur le trottoir, innocente ipséité, voir défiler la foule du Front populaire. Il ne le peut plus au sortir de la Résistance. Mais alors il faut tout recommencer. Sortir sans doute de la communauté d'équivalence, de l'égalité niveleuse sous le regard du Tiers, se débarrasser de cette réciprocité gluante.

4. Une vieille lune.

« Aussi l'ens causa sui demeure comme le *manqué*, l'indication d'un dépassement impossible en HAUTEUR qui conditionne par sa non-existence même le mouvement-plan de la conscience ; ainsi l'attraction verticale que la lune exerce sur l'océan a pour effet le déplacement horizontal qu'est la marée. » (*E.N.*, p. 714.)

Il faut revenir à la trahison première, à l'oubli de la transcendance visible. Sartre venait pourtant de reconnaître cet événement absolu : le surgissement de mon être-*POUR*-autrui. Il avait écrit :

« Comme cet événement est à la fois historialisation — car je me temporalise comme présence à autrui — et condition de toute histoire, nous l'appellerons historialisation antéhistorique... Par antéhistorique, nous n'entendrons point qu'il soit dans un temps antérieur à l'histoire — ce qui n'aurait aucun sens — mais qu'il fait partie de cette temporalisation originelle qui s'historialise en rendant l'histoire possible. C'est comme fait — comme fait premier et perpétuel — non comme nécessité d'essence que nous étudierons l'être-pour-autrui. » (*E.N.*, p. 343.)

Nous sommes là près de penser l'absolu — fait premier et perpétuel — qui rend possible l'histoire, sans s'y dissoudre ; la confusion de l'absolu et de l'histoire semble désormais impossible. *L'Apocalypse serait-elle retour de l'absolu dans l'histoire ?*

Hélas, dans *L'Etre et le Néant*, Sartre succombe à l'attrait d'une vieille lune : métaphysique. Voici en trois temps l'apparition d'un monstre : la réciprocité précisément.

• Premier temps : autrui existe, je l'ai rencontré. C'est un sujet, c'est sûr.

• Deuxième temps : on referme la brèche comme on peut (en recourant à l'arme qu'on reprochait à Hegel, celle de la connaissance), on renforce la défense : l'ipséité. Moi-même comme armure. Moi-même, c'est moi qui ne suis pas autrui.

• Troisième temps : comme autrui est sujet (voir le premier temps) si je le refuse, il me refuse aussi.

Et par cette double négation, opérée en trois temps, j'affirme la réciprocité. Un tour de magicien. Mais Sartre ne craint-il pas que cette double négation ne se détruise d'elle-même ?

« Ou bien en effet je me fais ne pas être un certain être et alors il est l'objet pour moi et je perds mon objectité pour lui, dans ce cas l'autre cesse d'être l'Autre-moi, c'est-à-dire le sujet qui me fait être-objet par refus d'être moi ; ou bien cet être est bien l'Autre et se fait n'être pas moi, mais en ce cas je deviens objet pour lui, et il perd son objectité propre. » (*E.N.*, p. 345.) Que faire ? réunir dans une seule proposition l'alternative :

« *Ce que* je refuse d'être finalement ce ne peut rien être que *ce refus* d'être Moi par quoi l'autre me fait objet. » (*E.N.*, p. 345.)

Aragon — ne pas s'appesantir sur ces images. Sartre politique semble parfois bien hexagonal. Malraux s'établit dans l'ambassade extravagante. Dans Hôtes de Passage **il devient faussement vaticinant, Clappique. Il le sait, sourit comme Sartre ne sourira jamais. Mais n'ouvrez surtout pas** L'Homme précaire, **c'est beaucoup plus triste qu'un Sartre physiquement aveugle.**

Comparer les deux grands hommes ne relève pas forcément de l'exercice de style plus ou moins mondain. A la mort de Malraux, les crétins ont râclé saintement leur gorge et leur mangeoire de façon prévue, enfin débarrassés du plus exécrable dandysme. Mourantes, leurs illusions du pouvoir ne rencontraient que les pouvoirs de l'illusion. L'époque devenue autre. **De nouveau on ne sait rien. Tout restant à faire. Et comment situer le risque ? séparer la politique d'avec l'aventure ? Le ou les risques ? De qui et quoi ?**

« Je ne suis plus marxiste depuis deux ou trois ans. » Aucune raillerie dans cette citation. Plutôt une stupéfaction, d'ailleurs générale, qui un jour ou l'autre a pu vous saisir. Cela ne signifie pas que tout le monde est logé à la même enseigne.

C'est par un effet d'optique que Malraux paraît anachronique, Sartre plus proche. Vivants ou morts, l'un et l'autre sont déjà des figures de notre vie et de notre mort, notre passion inutile. **Je ne mélange pas opportunément pour un compte chiffré ce qui ne pourrait l'être, je suggère la fin du réalisme. Sartre a traqué inlassablement les mystifications de l'arrière-monde, critiqué l'imposture en réhabilitant** l'apparence. Esquisse d'une théorie des émotions. **L'article sur Husserl de** Situations I. **« Husserl a réinstallé l'horreur et le charme dans les choses. » C'est admirable. La quête de l'authenticité n'en tend pas moins à l'étouffement des voix du silence. Malraux aurait dû écrire les voies. Il a vécu son roman, fabriqué un genre pour lui seul. Qu'on lui ait collé aux reins une défroque de héros, il n'a pas plus à en répondre que Sartre du responsabilisme. Les amitiés et les inimitiés complotent au grand jour la tyrannie des croyances.**

Le totalitarisme demande le terme à terme comme l'homme à homme. Il fonctionne sur le mode de la compulsion causale : si..., c'est donc que. Tout doit sortir de l'ombre, il confond publiquement l'ambiguïté et le mensonge, étant le mieux au fait d'une telle pratique. Son ennemi est encore la solitude. Elle est dangereuse — pour tout le monde. Afin qu'une époque **soit également** autre, **il la faudrait sans problème, sans existence. « Tous les événements de Shangaï allaient se dissoudre là dans un non-sens total. »** (La Condition humaine). **« Si une voix s'adresse à moi, c'est toujours moi qui déciderai que cette voix est la voix de l'ange »** (L'Existentialisme est un humanisme). **Les autres décideront ce que je décide, violence, passage avec impasse. A toute époque il faut le savoir, on ne sait rien d'autre. Sartre, Malraux, les inconciliables, ont dit le drame d'une histoire inlassable et sanglante. Perken, maintenant : « Ça n'ira pas plus loin que mon Ball Pentel. » Petites nausées étudiées dans la poussière des voix royales.**

Le désir intenable, caché et expliqué de tout réalisme est une théorie du passage. Le fantasme collectiviste ou fusionnel huile les articulations. Comment ceci débouche-t-il sur cela ? Comment la pensée prend-elle sur **l'histoire, ou sur la politique ? Quelle légalité résidentielle et désastreuse préside ou suit la guerre interminable du sériel et de l'aberrance ? Une action qui soit enfin la sœur du rêve ! D'ailleurs, il existe théoriquement et réellement des articulations. Naïf, dogmatique, politicien, amoureux, le réalisme en fait des points d'imputation. Admettons que le réalisme n'ait pas tort, pas totalement. C'est totalement qu'il a raison, qu'il** rapporte.

Le 6 décembre 1937, Bataille écrit à Kojève (je reprends une longue citation de Marc Richir dans « La fin de l'Histoire », Textures 70/6) : « J'admets (comme une supposition vraisemblable) que dès maintenant l'histoire est achevée (au dénouement près). Je me représente toutefois les choses autrement que vous... Quoi qu'il en soit, mon expérience, vécue avec beaucoup de souci, m'a conduit à penser que je n'avais plus rien « à faire ».

Pour contourner l'abîme d'autrui (jamais autrui ne peut être en même temps sujet et objet), le salut est dans la grammaire. *Ce que* signifie autrui-objet. Et voici autrui-sujet : « *ce refus* d'être moi... ». Pour avoir les deux en même temps, il suffit d'écrire notre phrase. Pour être sûr de se retrouver, il n'est que de la condenser : « ou si l'on préfère, précise Sartre tout de suite après, je refuse mon moi refusé. » Ouf, on est entre soi. De soi à soi en passant par l'autre. J'exagère ? Sartre se met à décrire l'étrange « passion de l'esprit » :

« Tout se passe comme si mon ipséité en face de celle d'autrui était produite et maintenue par une totalité qui pousserait à l'extrême sa propre néantisation ; l'être-pour-autrui paraît être le prolongement de la pure scissiparité réflexive. » (*E.N.*, p. 361.) On croit rêver : « tout se passe comme si... » UN se divise en deux. « Et cette dichotomie se répéterait à l'infini pour constituer *les* consciences comme miettes d'un éclatement radical. » (*E.N.*, p. 361.) Pour mesurer le chemin parcouru, il n'est peut-être pas inutile de rappeler le scandale de départ : « par le regard d'autrui je fais l'épreuve concrète qu'il y a un au-delà du monde. Autrui m'est présent sans aucun intermédiaire comme une transcendance qui n'est pas la mienne. Mais cette *présence n'est pas réciproque* (c'est moi qui souligne), il s'en faut de toute l'épaisseur du monde pour que je sois, moi, présent à autrui » (*E.N.*, p. 329). Mais maintenant pour concevoir « la réciprocité », il s'agirait de penser « que tout se passe comme si... ». On pourrait y voir une manière de parler. Mais Sartre ne laisse aucun doute sur la « conclusion contradictoire » à laquelle il arrive : « la pluralité des uns et des autres PEUT (souligné par Sartre) s'interpréter comme une dernière tentative pour se fonder, aboutissant à la séparation radicale de l'être et de la conscience d'être » (*E.N.*, p. 714).

La multiplicité des consciences apparaît ainsi comme une synthèse... arrêtée. La totalité est DECAPITEE (*E.N.*, p. 718). Mais la réciprocité, tout acéphale qu'elle soit, reste hantée par cette totalité absente, prête à se soumettre au premier (Tiers) venu, qui se donnera pour le vicaire du Tout.

N'allons pas croire que la totalité — la tête coupée — est perdue pour tous : le *métaphysicien* la ramassera. Car, pour Sartre, c'est le métaphysicien qui dira à qui il faut attribuer *l'être* : « à l'en-soi pur ou à l'en-soi entouré de ce manchon de néant que nous avons désigné du nom de pour-soi » (*E.N.*, p. 716).

Le soupçon nous revient : Sartre a traqué l'esprit de sérieux, débusqué impitoyablement le désir d'être ; si donc c'était pour rire qu'il nous parle métaphysique ? Malheureusement, le chapitre est tout à fait grave *(Aperçus métaphysiques)* : il nous annonce même que le problème de l'action sera traité par le métaphysicien. Aucun doute n'est plus possible : Sartre est sérieux. Si ce sérieux trahissait un esprit de sérieux ? L'ontologie laisse apercevoir derrière ses lignes la métaphysique ; serait-ce qu'elle est de mauvaise foi ? Sartre en a eu au moins le pressentiment puisque un jour il présenta *L'Etre et le Néant* comme une « eidétique de la mauvaise foi ».

La psychanalyse existentielle décrit le désir fondamental d'être d'une personne et « ce désir fondamental à son tour exprime concrètement... une structure abstraite et signifiante qui est le désir d'être en général et qui doit être considéré comme « la réalité humaine dans la personne » (*E.N.*, p. 654).

Si l'ontologie déclare sérieusement qu'elle cède la place à la métaphysique pour décider de l'être comme en-soi-pour-soi, il faut en déduire que l'ontologie elle-même est affectée de l'esprit de sérieux, soumise au désir d'être, à la valeur de la valeur (la valeur en effet est l'idéal en-soi-pour-soi). Il faudrait recourir à la psychanalyse existentielle pour *purifier* l'ontologie de la métaphysique. Mais comme l'ontologie fonde la psychanalyse existentielle, il y aurait cercle.

On ne peut sortir du cercle qu'en revenant à « la transcendance visible ». Tant que le cogito n'est pas « converti » par la présence d'autrui, le pour-soi maintiendra son désir d'être :

« Etre-dans-le-monde, c'est projeter de posséder le monde, c'est-à-dire saisir le monde total comme ce qui manque au pour-soi pour qu'il devienne en-soi-pour-soi. » (*E.N.*, p. 688.)

Ce projet n'est mis en question que dans la rencontre d'autrui. Autrui me dépouille de ma prétention, me défait du désir d'être ; il *détotalise* radicalement — par l'éradication de la totalité.

Dès lors il faut choisir :

- ou bien « le processus antéhistorique et source de toute histoire qu'est l'articulation de l'aventure individuelle (ou existence de l'en-soi) avec l'événement absolu (ou surgissement du Pour-soi) » (*E.N.*, p. 715). Autrement dit l'aventure de l'Etre racontée par le métaphysicien ;
- ou bien l'événement absolu de la rencontre avec autrui, « historialisation antéhistorique » (*E.N.*, p. 342). N'est-ce pas l'aventure de « l'humain » ?

Derrida écrit : « l'exemple de la tentative sartrienne vérifie remarquablement cette proposition de Heidegger selon laquelle tout humanisme reste métaphysique, la métaphysique étant l'autre nom de l'ontothéologie (« Les fins de l'homme », in *Les Marges de la philosophie*, p. 138).

Ce n'est vrai que si l'on opte pour la première voie. Mais Sartre par bonheur ne choisit pas.

5. Le miracle de la prose.

« A nous deux voilà que nous portons la responsabilité de l'univers. » (*Qu'est-ce que la littérature ?* Sit. II, p. 111.)

Si Sartre a pu être tenté par l'aventure de l'Etre, l'aventure humaine de la Résistance l'en aura définitivement dissuadé. Contre la « mort de l'homme », à l'Ouest et à l'Est, il ne cessera d'écrire une lettre sur l'humanisme. Il livre Franz von Gerlach à un Tribunal de crustacés, mais Franz devra reconnaître que les « crabes sont des hommes ».

« Le témoin de l'Homme... Et qui voulez-vous que ce soit ? Voyons, madame, c'est l'Homme, une enfant le devinerait... Je reconnais qu'il y a cercle vicieux. » (*Les Séquestrés d'Altona*, acte IV, sc. II.)

Grâce à ce « cercle vicieux » de Franz, grâce à son créateur, la démoralisation de notre temps fut un peu atténuée.

Dans la fête et la générosité de la Libération, Sartre, oubliant provisoirement l'engluement, reconnaîtra une « réciprocité positive ». Confiant, car la France s'était retrouvée comme Apocalypse, Sartre n'aura pas à chercher bien loin pour la découvrir. Il la voit au bout de sa plume : « l'écrivain choisit d'en appeler à la liberté des autres hommes pour que, par les implications réciproques de leurs exigences, ils réapproprient la totalité de l'être à l'homme et referment l'humanité sur l'univers » (Sit. II, p. 107).

Par ce miracle de la prose, Sartre ferme la voie de l'ancienne métaphysique et ouvre « la perspective morale » : au fond de l'impératif esthétique nous discernons l'impératif moral » (*id.*, p. 111).

Tout, ou presque, est miraculeux dans ce texte : « la lecture est un pacte de générosité entre l'auteur et le lecteur, chacun fait confiance à l'autre » (*id.*, p. 105).

Et : « ce pacte de deux libertés vise la liberté de tous » (*id.*, p. 112) (un pacte qui ne suppose pas la Terreur).

(...) Si l'action (« le faire »**) est — comme dit Hegel — la négativité, la question se pose alors de savoir si la négativité qui n'a « plus rien à faire » disparaît ou subsiste à l'état de « négativité sans emploi » : personnellement, je ne puis me décider que dans un sens, étant moi-même cette « négativité sans emploi » (je ne pourrais me définir de façon plus précise). Je veux bien que Hegel ait prévu cette possibilité : du moins ne l'a-t-il pas située à l'**issue **des processus qu'il a décrits. J'imagine que ma vie — ou son avortement, mieux encore, la blessure ouverte qu'est ma vie — à elle seule constitue la réfutation du système fermé de Hegel. »** Tragi-comique.

Malraux, vieil homme, s'offrant au Bangladesh. Sartre avec sa valise FLN, Abraham couvert de balais.

Je n'interdis à personne d'emmener des valises, j'esquisse l'infigurable chimère du passeur. Noter que, sur le plan politique, l'Intellectuel joue comme garant, **c'est ne pas remarquer grand-chose. En reportant la prétention universelle sur du local, on vide la sagesse (maîtres) avec l'eau du pouvoir (chefs). Ainsi partant de la** situation, **telle dérive situationniste anti-intellectualiste et — ou ensuite — violente aboutit à des comportements passablement hitlériens. Il y a garantie toutes les fois qu'un domaine d'excellence en cautionne un autre, mais également lorsqu'à l'intérieur d'une même zone une personne excellente garantit une même parole entretenue de l'un à l'autre et qu'il ne faut pas** trahir.

Dans le garant, n'apercevoir que la fonction du rôle, c'est évacuer politiquement le phénomène social du prestige. Mauss, bien sûr, mais encore au-delà. L'esprit égalitaire stigmatise le charisme alors que sa mystique conduit au désinvestissement social puis aux pires contraintes, finissant par annihiler les conditions mêmes de l'invention. Plutôt que représenter ou ne plus représenter, il s'agit de pouvoir se faire entendre d'un lieu à un autre, sans encourir de discrédit si l'on réfère à son rythme et si l'on déroge aux ritualisations (y compris éventuellement à leur supposée absence). En même

temps, il existe des compétences, des arts, des expériences, des vies.

Interviewé sur un poste national, l'auteur d'un Etat-Spectacle en arrive à l'évaluation grotesque du plus ou moins de spectacularité et spectacularisme de tel et tel leader, probablement comme on juge du caractère capitaliste ou bourgeois d'une viande, d'un légume, au nombre d'épices et au degré de cuisson. La critique radicale méritait sans doute de tomber dans les mains des Radicaux. Car rogner les ailes du grand paon, animal scandaleusement spectaculaire, c'est le réduire à l'état d'oie bariolée, non le métamorphoser en homme ou en femme. Subsistent des plumes pour les chapeaux.

L'homme sartrien, somme de ses actes, même si l'important est ce qu'il fait de ce qu'on a fait de lui, historise encore le karma. L'angoisse vient de loin. Que devient le clinamen dans l'impasse ? Celle d'une culture.

L'événement se produit entre deux platitudes, la platitude vulgaire quotidienne échappant sans cesse à la description, la platitude logico-mathématique et juridique imposant ses réseaux après analyse. Deux réelles puissances de l'inénarrable réel, contractantes et guerroyeuses, cohérantes, détruisantes, travaillant un irréalisable ensemble, parvenant à certains résultats. La difficulté réside moins dans le double jeu de deux platitudes que dans leurs interférences et échos, les tentatives multiples de trivialisation et rationalisation réciproques de la difficulté même. En d'autres termes plus métaphysiques, le problème n'est pas du pur & de l'impur mais d'une marginalisation de l'impur par le pur & d'un impur fait de ce pur (impur) et d'impur comprenant encore le pur & l'impur, etc. Les réalismes, peu soucieux de métaphysique (dans leurs déclarations) n'en constituent pas moins la théorie grisâtre de ce double plat pour y manger. Par les temps qui courent la terre, ce n'est pas si méprisable. Encore qu'une faim en cache une autre.

On verra un peu abusivement, en concédant une douleur du

Ainsi l'angoissante et folle responsabilité du Pour-soi qui porte le monde sur ses épaules (*E.N.*, p. 639) devient enfin humaine :

« A nous deux voilà que nous portons la responsabilité de l'univers » (p. 110).

Fidèle à cette inspiration, Sartre reproche aux marxistes de « reprendre la réclamation libérale » en succombant au solipsisme moléculaire :

« Si la constitution d'une société... doit être possible, c'est que *la relation humaine* (quel qu'en soit le contenu) est une réalité de fait permanente à quelque moment de l'Histoire que l'on se place, même entre des individus séparés, appartenant à des sociétés de régimes différents et qui s'ignorent l'une l'autre. Cela signifie que, à sauter l'étape abstraite de la relation humaine et à nous établir tout de suite dans le monde, cher au marxisme, des forces productrices, du mode et des rapports de production, nous risquerions de donner raison sans le vouloir à l'atomisme du libéralisme. » (*C.R.D.*, p. 179.)

Sartre a-t-il donné suite à l'intuition de *L'Etre et le Néant* d'une « historialisation antéhistorique » comme l'événement absolu de la rencontre avec autrui ? Sans relâche il répliquera à toutes les espèces de marxisme que pour que la réification, l'aliénation ou l'exploitation aient un sens, il faut bien supposer la relation humaine. Pour l'illustrer, Sartre prend précisément « l'exemple du langage ». La parole ne sépare-t-elle pas autant qu'elle unit ? Sans doute, mais « cette incommunicabilité — dans la mesure où elle existe — ne peut avoir de sens que si elle se fonde sur une communication fondamentale, c'est-à-dire sur une *reconnaissance réciproque* » (*C.R.D.*, p. 181).

N'entendons pas une vague ouverture à l'autre, qui nous ferait retomber dans le solipsisme moléculaire. Non : « le rapport à autrui, tel qu'il s'exprime par et dans la matérialité du langage constitue l'individu dans sa réalité même » (*id.*, p. 181). Il y a comme une société fondamentale, une réciprocité première, sans laquelle toute société empirique est inintelligible :

« Les relations humaines existent en acte à tout moment de l'Histoire » (p. 181). Le langage est leur « lien commun ». Ce lien (cette réciprocité première) ne devrait plus en toute rigueur, être entendu comme la réciprocité gluante. Et tout devrait basculer. L'expérience la plus ordinaire recèle la merveille.

6. Le panopticon.

« Je me ressens comme intellectuel... »
(*C.R.D.*, p. 184.)

Sartre prit peur. Il crut qu'il était en train de faire une « morale d'écrivain ». C'est qu'il ne faisait plus bon d'être intellectuel en ces années 50. Les communistes lâchaient leurs chiens contre la vipère lubrique. Et comme en face l'anticommuniste était un chien... Que vouliez-vous que fît Sartre, pris entre ces deux meutes ? Je ne justifie rien, je rappelle simplement cette terrible pression et constate que Sartre y succomba.

Un témoignage saisissant de cette névrose historique nous est donné dans la *C.R.D.* Sartre vient de soutenir que le langage est le lien commun, mais le voici brusquement insatisfait, il veut chercher encore le lien élémentaire « qui conditionnera *toutes* les structurations ». Il faut imaginer Sartre qui vient d'écrire son paragraphe sur le langage ; il s'arrête, se ressaisit et regarde par la fenêtre : heureusement il voit un cantonnier sur la route et un jardinier qui travaille. Sauvé. Il les embrasserait pour un peu. Ce qu'il fait au demeurant, du regard. L'écrivain embrasse du regard le jardinier et le cantonnier qui ne peuvent se voir directement à cause d'un mur surmonté de tessons de bouteilles

(un mur bourgeois) ; cela donne le lien élémentaire, enfin trouvé : la Trinité. Comme pour souligner que son Regard est théorie (théôria) Sartre accumule les détails : s'il se laissait aller, il reconstituerait toute la lutte de classes à travers cette très pittoresque expérience. Il s'implique totalement : « Je me ressens comme intellectuel. » On peut même déceler un symptôme grave de persécution : il croit deviner une complicité entre le jardinier et le cantonnier, complicité, contre lui bien sûr, entre deux pauvres hères qui s'ignorent ! L'habillage marxiste ne change rien à l'affaire : cette dyade chapeautée par le Tiers, nous la connaissons déjà. Nous avons déjà frayé avec la Trinité. Nous sommes retombés en Enfer.

Par expérience personnelle, j'ai appris à me méfier de certaine flagellation de l'intellectuel, qui dissimule un délirant orgueil. Qu'a fait Sartre en vérité ? il a fondé la relation humaine de sa fenêtre, comme Lénine la révolution russe de Zürich. De son poste d'observation il couvre du regard l'Histoire tout entière. Pour tenir droit les réciprocités, comme on ne veut plus de la glu, on se sert de la gélatine. Avec cette « substance gélatineuse » on fait une « société à l'état colloïdal » (p. 191). En quel état le Tiers met-il notre société fondamentale !

« Le rapport réciproque est hanté par son unité comme par une insuffisance d'être qui le transforme dans sa structure originelle. » (*Id.*, p. 194.) Arrive le vicaire de la Totalité : « l'unité de la dyade ne peut être réalisée que dans la totalisation opérée du dehors par un tiers » (*id.*, p. 194).

La métaphysique est revenue au galop. L'Autre m'arrêtant, — et réciproquement — *nous* préférons nous entendre sur un compromis : le Tiers nous totalisera.

Deux ouvriers exécutent un travail commun. Chacun adapte son effort à celui de l'Autre. Ce rapport dans sa réalité nie l'unité, mais leur double praxis s'objective comme praxis commune dans le produit fini, du coup leur unité devient simplement l'unité de l'objet. La matière ouvrée s'est faite médiation entre nos deux hommes. La réciprocité est apparue sur fond de cette « quasi-totalité » : la matière ouvrée (p. 191). Mais derrière cette quasi-totalité se profile le tiers. Nos deux ouvriers font l'objet de la surveillance d'un chronométreur. Ce tiers vient animer la quasi-totalité ; les deux subjectivités laborieuses ne saisissent plus leurs propres fins mais se définissent comme un rapport commun à la fin transcendante du tiers. Par la totalisation du chrono, l'unité vient maintenant du dehors à la dualité prolétaire.

Nous savions depuis *l'E.N.* que la réciprocité était hantée par le Tout et ne se consolait pas de la perte de son unité, décapitée. La *C.R.D.* résoud le problème : à la place du Tout, elle met la quasi-totalité (la Chose ouvrée) ou la totalisation (du Tiers). La quasi-totalité est comme une totalisation endormie que le Tiers vient réveiller. Ensommeillé et inerte ou bien vif et impérial, le Tiers est partout et nous enveloppe de son regard. Que faire pour lui échapper ? On ne le peut. Sartre, dès le début de la *C.R.D.* — car tout se joue dans le chapitre I, B — *prévient* notre question : « On aura sans doute noté que cette Trinité apparaît comme hiérarchie embryonnaire : le tiers comme médiateur est pouvoir synthétique et le lien qu'il entretient avec la dyade est sans réciprocité » (p. 197). Oh ! oui, nous avions noté. La suite ! Comment Sartre échappera-t-il à la difficulté ? C'est enfantin, nous répond-il : FAUT QUE ÇA TOURNE ! Chacun à son tour nous deviendrons tiers. Faut pas que ça s'arrête, ça fixerait la hiérarchie. Nous sommes tous des tiers comme « en ces jeux d'enfants où chacun devient à son tour chef d'armée ou chef de brigands » (p. 197). L'histoire est une tragédie où règnent de manière sanglante chefs d'armée et chefs de brigands ? Qu'à cela ne tienne ! on en fera une immense farce puérile : nous sommes tous des chefs de brigands. N'importe qui est chef de brigands. N'importe qui est Sartre, c'est dit à la fin des « Mots ». N'importe qui

monde pas du tout imaginée, encore deux réalismes. D'abord un réalisme presque nécessaire par situation. Plus profondément ou plus durement, sous un régime de la lettre et du corps, dans la correspondance presque parfaite des mots, des hommes et des choses visibles et invisibles, dans un Etat où penser devient un délit, l'artiste est de fait un homme politique. **Dire sa vie et sa terre est dire du même coup l'histoire. Ainsi Gabriel Garcia-Marquez se voudra simplement engagé, et journaliste... Un brin d'élégance, avec l'humilité d'un écrivain formidable. Continent où l'on côtoie les Indiens** toujours **vivants, d'où l'on n'émigre plus, d'où (on s'en émeut bien hypocritement) Castro envoie des commandos pour l'Afrique.**

L'autre réalisme ranime selon l'urgence le vieux lyrisme événementiel - évidentiel intimidant. « On ne pouvait pas continuer à ronronner du Thucydide pendant qu'à 30 km à peine la situation tournait à la catastrophe. » Brave étudiant à l'heure de la marée noire, brave comme Monsieur Barre et sa traditionnelle Opposition, entre Ronron et Catastrophe. Qu'on n'objecte pas une façon de parler. Bravo pour ceux qui se déplacent, même en un maintenant opportun. Mais que vient faire là-dedans Thucydide ? A longueur de presse et de radio s'égrènent des réflexions semblables. Pour quitter cette abjection permanente, la foi réaliste dans les idées comme dans le terrain, on aura plus de 30 km.

L'écrivain a maille à partir avec le Pouvoir parce que l'économie politique a partie liée avec la littérature. Une description ne prouve rien, la pensée autant que l'action restent indescriptibles.

On pourrait encore dire, contre le réalisme et les réalismes, que tout texte est réaliste dès lors qu'il fait apparaître de manière bouleversante quelque chose du monde, de front ou de biais, par le dessin ou par l'éclat. Texte non plus mimético-idéologique mais mythico-pratique, et, en ce sens, politique, si politique ne marque pas seulement un arrêt, la délimitation d'un faire, mais un vivre quotidien tellurique. Réaliste aussi bien ici Un coup de dés **que**

n'importe quel reportage un peu instruit et vécu, même si on ne vit jamais, de près ou de loin, le vécu des autres. Réalisme, quand le mouvement romanesque et poémesque s'éprouve du même coup ontologiquement et historiquement arbitraire. **Quand sans masquer l'application ou le cercle pour ancrer la table et le tableau, c'est la description même dans sa difficulté qui rend l'écrit problématique. Mouvement composite insécable de la réalité et du réel, vérité d'un apparaître irréductible à ses propres phrases et phases trop visibles, façon de voir et sa légitime violence.**

Quant au réalisme infect, il croit à la vérité comme il croit au mensonge, il est prêt à toute action civique. **Son intelligence bornée d'un univers également borné ignore l'apparence, elle postule toujours plus ou moins la** ressemblance, **c'est-à-dire l'idée d'un passage nécessaire des mots aux choses et des choses aux hommes, impliquant indignités et mérites. Si toute action, pour ne pas s'anéantir, requiert en elle-même obligations et sanctions, le réalisme infect fait coïncider principes et positions dans un activisme général de défense ou d'avènement où l'enrôlement idéal-utilitaire des corps ne vise plus qu'à s'entretenir. Il n'est pas plus aisé de s'arracher à la torpeur sociale qu'à la maniaquerie politico-culturelle dans sa constante** préoccupation.

Aucune allusion n'est faite à l'Autonomie, dont il ne faut pas se contenter de parler. Ne mesurant avec « Sartre » qu'un impact incertain de mots et d'images, un jeu moins d'effets que de halos, avec quelques spots aveuglants déjà fuyants, on donnera à l'impuissance individuelle et sociale le nom d'époque.

Les affrontements manifestes, parfois conscients de leur double langage se doublent encore d'un conflit toujours plus ou moins secret entre l'aventure nécessairement impersonnelle et la solution nécessairement collective. Seul le hasard est devant. La solitude nie la politique, elle se nie de se légiférer — voire de se légitimer — non de se hasarder. Il s'agit d'accepter l'arbitraire comme l'histoire pour ne pas l'exercer et le subir comme politique.

Michel VACHEY

est Tiers : nous sommes tous les mêmes. Sans y prendre garde, nous venons de prendre la Bastille.

7. Nous sommes tous des meneurs.

« Nous voyons maintenant en cet orateur penché vers des visages renversés et qui crie : A la Bastille ! l'individu commun. » (*C.R.D.*, p. 410.)

Non, nous ne sommes pas tous les mêmes, car il n'y a pas de place pour tous sur cette terre. Il faut en éliminer certains. C'est comme ça : c'est la Rareté. Cet homme que je croyais le même que moi m'apparaît soudain menaçant, terrible — il va prendre ma place —. Il n'est plus le même, mais le radicalement Autre, plus un homme mais un contre-homme. Et « réciproquement ». En fait la « réciprocité » (comme équivalence) est rompue par la rareté.

« Nous sommes unis par le fait d'habiter tous un monde défini par la rareté. » (*C.R.D.*, p. 211.) L'unité de ce monde est comme le lien commun de nos oppositions. Souvenons-nous encore de l'apparition première d'autrui : il n'y avait plus de monde, ni le mien, ni le sien, mais un « au-delà du monde ». Vous attendiez peut-être Dieu ? voici venir le Diable. Désormais, matérialisme oblige, il n'y a plus d'au-delà, mais un terrain miné :

« Pour chacun l'existence de l'Autre, comme l'*objet dont il est l'objet* (c'est moi qui souligne) constitue simplement le champ matériel comme miné, ou en d'autres mots, comme à double fond. » (P. 210.) Le monde est piégé. La rareté l'a diabolisé. Magie noire : mon semblable se métamorphose en mon « double démoniaque » (p. 208).

« Dans la *pure réciprocité* l'Autre que moi c'est aussi le même. Dans la réciprocité modifiée par la rareté le même nous apparaît comme le contre-homme... » (P. 208.) C'est la constitution du mal radical, et la guerre qui commence. « Tout » fout le camp : « Dans le lien d'altérité le tout est totalisation de fuite. » Tout fuit... dans la série, le nombre. Le milieu de la rareté dévoile l'unité négative de la multiplicité humaine. L'antique malédiction contre la multitude se comprend enfin : c'est un coup de la rareté. Le Nombre est maléfique :

« Le nombre peut être considéré comme l'abstraction absolue de l'homme ou comme sa matérialité absolue dans l'abstrait, et c'est dans cette abstraction que la Chose ouvrée le désigne individuellement (comme individu général à l'intérieur d'une population). » (P. 366.)

Mais l'Apocalypse lève la malédiction en retournant la situation : le Nombre passera de l'état de pesanteur à l'état de grâce. Cette lévitation du Nombre restaurera la « pure réciprocité » (c'est-à-dire l'équivalence).

Dès le 12 juillet, le peuple de Paris est en état d'insurrection (*C.R.D.*, p. 380). Le matin du 12, le Roi rassemble des troupes autour de Paris pour protéger, dit-il, la ville contre les brigands. Paris est désigné, unifié par l'ennemi. Des incidents se produisent... On pille des armureries.

« Chacun est déterminé à s'armer par l'effort des Autres pour trouver des armes et chacun tâche d'arriver avant les Autres puisque dans le cadre de la rareté nouvellement apparue, l'effort de chacun pour prendre un fusil devient danger pour l'Autre de rester désarmé. » (P. 389.) La foule est donc encore « structurée en altérité », mais elle trouve « dans sa désorganisation même une force mécanique irrésistible pour briser les résistances sporadiques des armuriers » (p. 389). Ça y est, ça commence enfin : la pesanteur du Nombre joue désormais dans le bon sens. La situation se retourne. Mais comment précisément ?

Faubourg Saint-Antoine, le 14 juillet : d'un côté les troupes, de l'autre, terrifiante : la Bastille. Le faubourg est encerclé, menacé d'extermination. *Ce danger commun* annonce à chaque habitant du faubourg,

qui était Autre parmi les Autres... qu'il est aussi un Tiers. Chaque habitant en effet est menacé. Non pas en tant qu'individu accidentel (il n'est pas recherché pour ses activités personnelles), non plus en tant qu'Autre, c'est-à-dire comme individu général. Non, il est visé *concrètement*, comme tiers. C'est, dit Sartre, « le pouvoir totalisant du tiers qui produit la saisie du quartier comme totalité menacée » (p. 400). Chaque habitant du faubourg est en même temps Autre et Tiers. En tant que tiers il saisit la panique autour de lui comme la réaction adaptée d'une totalité à une menace totale. Mais de sa fenêtre l'écrivain pourrait aussi embrasser du regard la situation. Dans la rue, l'écrivain ! Dans le faubourg, « au moment où le tiers saisit dehors la fuite comme réaction organisée, il la vit par lui-même comme altérité ». C'est parce qu'il est Autre aussi qu'il n'unifie pas de l'extérieur la multiplicité. Il est *dans* les masses (pas comme l'intellectuel petit-bourgeois). Il organise donc, comme Tiers, la « constellation de réciprocités » qui l'entoure. « A cet instant il est souverain, c'est-à-dire qu'il devient, par le changement de la praxis, l'organisateur de la praxis commune. » Le Tiers est vraiment le Saint-Esprit. Nous voici souverains, tous, puisque nous sommes tous tiers, tous des meneurs. Farandole de la souveraineté. Pour décrire comment chacun vit le retournement de la situation, la naissance de l'Espoir, Sartre évoque l'instant magnifique des grandes manifestations, la surprise joyeuse : je vois déboucher de toutes les rues des groupes plus nombreux qu'on n'avait prévu. Le Nombre s'est fait Grâce ; et Sartre de conclure : « l'autre vient au groupe comme j'y viens, il est le même que moi. JE ME VOIS VENIR AU GROUPE EN LUI. On sait que jusqu'ici l'objectivité d'un acte apparaissait aux Autres ou se reflétait pour moi dans l'objet produit. Dans le groupe en fusion, le tiers est mon objectivité intériorisée. Je ne la saisis pas en lui comme Autre mais comme mienne » (p. 406). Le programme métaphysique de *L'Etre et le Néant* semble parfaitement exécuté : « chaque même *se fait autre*, ici et là-bas en tant qu'il est le même partout » (p. 422).

On a enfin récupéré le Tout :

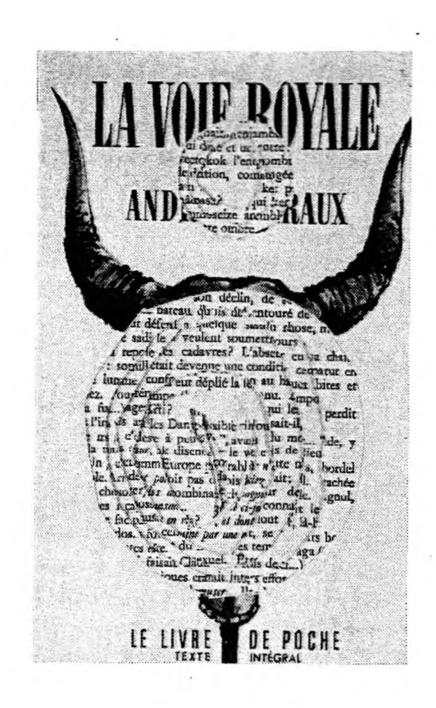
« L'unité du tout EST, à l'intérieur de chaque synthèse en acte son lien d'intériorité réciproque avec toute autre synthèse du même groupe, en tant qu'elle est *aussi* l'intériorité de cette autre synthèse. » (P. 424.)

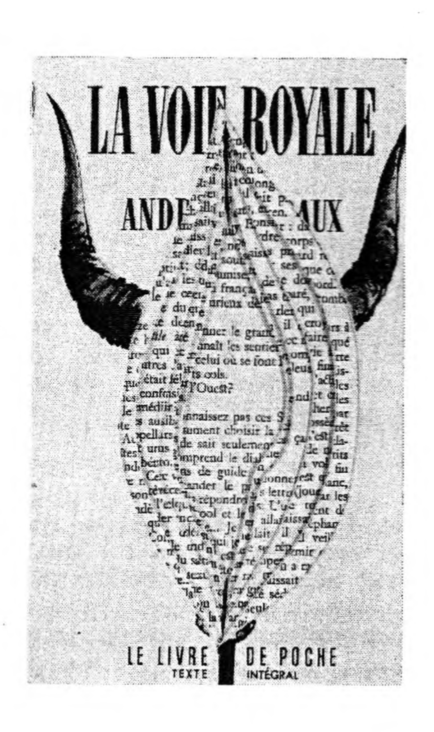
Victoire... métaphysique : on a dissout le Nombre. La multiplicité a été avalée par l'intériorité :

« Le nous paraît comme libre ubiquité du moi en tant que *multiplicité intériorisée.* » (P. 420.) Nous régalien, première personne du pluriel. On n'avait encore jamais vu, je crois, l'intériorité avoir, dans la philosophie, un tel estomac. L'ipséité a eu raison de la « matérialité monstrueuse de la foule » : elle n'en a fait qu'une bouchée. La rareté est neutralisée en cet instant fatal et la pure réciprocité restaurée... dans la mêmeté : « Les libertés se reconnaissent la même. »

Tout est bien qui finit bien ?

On n'a pas assez pris garde à ces *visages renversés*, vers lesquels se penche l'orateur criant : A la Bastille ! *Le renversement du visage* prédit les inévitables malheurs : le meneur devient chef, le tournoiement du tiers s'arrête. La révolution est glacée.





Accès au Cambodge, 12 livres cutterisés (n° reproduction), Michel Vachey, 1971.

8. L'interpellation.

> « L'attaque de la Bastille ne fut nullement raisonnable. Ce fut un acte de foi... Qui eut [la foi] ? Celui qui eut aussi le dévouement, la force, pour accomplir sa foi. Qui ? le peuple, tout le monde. » (Michelet : *Histoire de la Révolution*, éd. Pléiade, t. I, p. 146.)

Ça tourne beaucoup dans la *C.R.D.*, mais il y a quelque chose qui

ne tourne pas rond. Tout est à reprendre. Le plus extraordinaire est que l'on peut refaire la description de l'Apocalypse à partir des déchets du texte de Sartre. En effet, celui-ci est hanté par une idée de la réciprocité (l'idée « morale » en fait, comme nous le verrons) qui résiste à l'écriture systématique de la *C.R.D.* Toute cette imposante description joue sur le double sens qu'a, dans l'esprit de Sartre et dans son écriture, l'idée de réciprocité.

Revenons au Faubourg, au 14 juillet. La série s'est métamorphosée en groupe en fusion. Le point où ça a basculé, c'est, dit Sartre, que le Tiers peut « organiser une constellation de réciprocité ». Qu'est-ce donc que cette réciprocité stellaire ? l'amitié : « camaraderies de travail, liens dans le collectif d'habitation, liaisons restreintes des groupuscules eux-mêmes jetés dans la sérialité, familles, sociétés » (p. 397). Mais où Sartre est-il allé pêcher ça ? dans la société fondamentale. Cette mention, nous dit-il, « a pour office de nous ramener aux rapports ternaires de la libre action individuelle, de la *libre réciprocité* et du tiers médiateur » *(id.).* L'Apocalypse nous « ramène » à la société fondamentale. Mais comment ? tout est là. Le tiers va-t-il organiser la constellation « par principe » ?

« Chaque habitant dans son action propre (de commerçant, d'ouvrier) totalise son quartier *par principe* (« La clientèle », « Les camarades »). » Non bien sûr : on ne fait pas une insurrection avec un tel principe. Par le regard alors ? mais non, nous dit Sartre l'habitant du faubourg n'est pas un intellectuel qui regarde de sa fenêtre les événements. Si donc le Tiers régulateur, à la différence de l'écrivain, n'est pas un pur regard, si son unification n'est pas « abstraite, extérieure, théorique », s'il est intérieur précisément, n'est-ce pas grâce à ces « libres réciprocités » ténues qui corrodaient avant le 14 juillet l'unité encore sérielle du Faubourg ? Si au moment décisif le Tiers peut *organiser* la constellation qui l'entoure, c'est bien parce qu'il existe au préalable entre lui et son entourage cette familiarité. Le tiers ferait chou blanc s'il ne pouvait INTERPELLER son entourage. Sartre use d'un stratagème ; il nous dit : notre homme peut organiser — parce qu'il est dehors (il est tiers), mais en même temps il est dedans (il est Autre), membre de la série. Notre homme est donc en même temps dedans et dehors. C'est énorme, mais ça ne suffit pourtant pas pour « organiser la constellation ». En fait si, à la différence de l'écrivain, il est dedans *(dans le coup)*, c'est, parce qu'appartenant à la série, il est lié par le réseau de libres réciprocités qui désagrègent insidieusement la série. Il est dedans parce qu'il peut se faire *entendre* de son entourage. Il ne le peut que grâce à ces affinités subtiles nouées « au fond » même de l'être collectif. Sans cette trame légère et invisible de confiance [4] rien ne serait possible. *Grâce à elle tout est possible.* Ordinairement, ces liens paraissent insignifiants ; il a fallu l'extraordinaire lucidité de La Boétie pour y déchiffrer les lignes de résistance à la tyrannie. Sartre se trompe quand il écrit :

« Quelles que puissent être au sein de l'action commune les relations de *simple réciprocité* (aider, entraîner son voisin, son camarade) ces relations... ne sont pas constitutives (p. 464) ». Ecoutons-le encore conjurer cette agaçante mais « simple » réciprocité : « le groupe ne s'est pas constitué pour lui-même ; quelle » qu'aient pu être les effusions et les joies des petits bourgeois qui parcouraient Paris, qui se parlaient sans se connaître et s'exhortaient mutuellement ». Que n'a-t-il laissé librement s'exprimer le quarante-huitard qui vibre en lui ! l'Apocalypse, c'est bien cette naissance « d'un nouvel existant » : l'homme fraternel. La fraternité advient à ce moment d'effusion où l'insignifiant devient

---

4. « On ne saurait en effet s'adresser à une liberté en tant que telle par la contrainte, la fascination ou les suppliques. Pour l'atteindre il n'est qu'un procédé : la reconnaître d'abord puis lui faire confiance », p. 97 (Sit. II).

Christian DOTREMONT

Gentillesse, intransigeance, sans façon

Sartre avec quatre ou cinq personnes, autour d'une table de la terrasse du « Dôme », dans l'été 1941, vers midi, vers six heures, c'est la première image que j'aie de lui dans mes souvenirs, et plusieurs fois. J'allais quasi tous les jours au « Dôme », et un voisin de hasard avec qui je parlais littérature me dit un jour que l'homme aux lunettes était Sartre. Avant mon départ de Bruxelles pour Paris, j'avais fini de lire ce qui n'était pas trop catholique de la bibliothèque de mon père, des Valéry mais des Chesterton, etc. Quelqu'un ayant eu la générosité d'y ajouter La Nausée, **je pris un choc dans une lecture pourtant superficielle et mêlée, ailleurs, de superficielles lectures surréalistes qui commençaient à me fixer. La rencontre avec la racine si réelle, trop réelle et trop peu, me désorienta le plus en m'encourageant, et je trouvais le titre injuste ;**

signifiant, devient *prose insurrectionnelle.* Je fuyais avec les autres et puis soudain je me retourne, j'interpelle mon entourage. A la Bastille ! L'homme fraternel apparaît avant le serment, dans une foi d'avant la foi jurée, dans un « pacte de générosité ». L'Apocalypse révèle la courbure fraternelle de la socialité, la société d'avant la société, « l'historialisation anté-historique ». Si même la rareté devait avoir le sens que lui donne Sartre, l'Apocalypse serait victoire sur la rareté. La fraternité est abondance. La « terre » est assez grande pour tous. Car elle n'est pas seulement un terrain miné, un champ matériel à double-fond. Voici le temps de l'humanité se refermant sur l'univers. Même s'il n'y a pas de place, on fera de la place. Quand il y en a pour deux, il y en a pour trois. Générosité du « peuple ». Le Peuple ? « Tout le monde » (Michelet), « n'importe qui » (Sartre), *mais n'importe qui dans l'Apocalypse : devenu frère.* Pas n'importe qui dans la communauté d'équivalence.

La vérité de feu de l'Apocalypse, contrairement à ce que dit Sartre, tient précisément à ce fait de « parler sans se connaître ». L'Apocalypse est *lieu de parole,* brûlante comme une effusion de lave. La phrase circule de bouche en bouche. Chaque tiers interpellé par l'un renvoie l'interpellation à l'autre. La pesanteur du nombre se fait grâce. De proche en proche. Dans la fièvre, le miracle de la prose insurrectionnelle se produit : le lointain [5] devient mon prochain : « ils se parlaient sans se connaître et s'exhortaient mutuellement ».

Dans l'Apocalypse, le tiers est converti : lui qui passait son temps, *avant,* à organiser des totalités despotiques, le voilà qui, mettant sa puissance au service de la parole, fait advenir la pluralité fraternelle. L'Apocalypse fait sauter la soudure, disjoint : ou bien regard panoptique, ou bien prosateur fraternel. L'Apocalypse ébranle « la structuration ternaire » ; le Roi est nu, dépouillé : la constellation désormais enveloppe le Tiers. Ou bien organisation despotique, ou bien lieu de parole. On le voit maintenant : que l'organisation despotique tourne, ne change rien. Finis les jeux d'enfant ! Sartre en a, en un sens, conscience puisqu'il écrit :

« Ce qui nous importe ici, EN DEHORS DE TOUTE POLITIQUE (c'est Sartre qui souligne) c'est d'indiquer que le mode de regroupement et d'organisation n'est pas fondamentalement différent selon qu'il s'agit d'une centralisation par le haut ou d'une liquidation spontanée de la série » (p. 518).

Pour avoir accepté la primauté du regard panoptique, Sartre ne peut plus distinguer le Soviet du Parti. Sartre fournit ainsi à la pratique communiste de l'organisation les services de sa « métaphysique ». Tout coupable qu'il se sentît, l'écrivain, de sa fenêtre, nous a joué un sale tour. Le simple individu (avant de découvrir sa royauté trinitaire) organisait

j'apercevais une sagesse en liberté qui manquaient certes à mes malaises d'adolescent, d'adolescent dans la guerre et de cancre vagabond. Que cet athée fût professeur me ravissait, après mes écoles pieuses. Est-ce par incompréhension que j'allais plus tard, beaucoup plus tard, ne pas être enthousiaste de tels textes favorables au communisme, après avoir été communiste, ni du Baudelaire, ni de l'idée générale du « Flaubert », ni du Plaidoyer souvent anti-écrivain (et donc souvent anti-Sartre) ? Il ne me semble pas. Est-ce par incompréhension que je n'ai jamais cessé de considérer Sartre comme moins porteur d'angoisse que d'un certain optimisme, peu politique, et d'une sensibilité artistique plus forte que chez la plupart des autres Célèbres ? Je ne le pense pas.

De temps à autre, dès lors, je l'examinais avec naïveté, me croyant malin d'observer qu'autour de la table, à la terrasse, il s'asseyait comme par préférence tourné vers notre café-restaurant, notre très petit village, et que les femmes étaient autour de lui plus nombreuses que les hommes et plus souvent les mêmes, et qu'il avait de la gaieté, mais c'était probablement, me disais-je, parce qu'il venait de rentrer de captivité et plus immédiatement encore parce qu'il venait de bien travailler. Sur les quelques photographies que j'ai vues plus tard de lui à cette époque, par exemple chez Picasso, il me paraît naturellement beaucoup plus jeune que dans mes souvenirs d'alors, tout aussi modeste mais plus sévère. Je le regardais travailler, seul, sur presque chaque fois la même petite table, très absorbé dans ses écritures ; il écrivait vite, assez longtemps, s'arrêtait brusquement, regardait notre village plus que la rue, ramassait une de ses écritures, les rassemblait, les ordonnait impatiemment.

Une amie d'une amie de Sartre intervenant dans cette familiarité assez divisée quand même de notre haut lieu, je fus présenté à Sartre, qui accueillit gentiment cet écrivain de dix-huit ans, bourré de lectures, précoce

---

5. Le lointain, spatialement mais aussi socialement. Contrairement à ce que suppose Sartre (p. 519), la foule apocalyptique est une rencontre d'hétérogènes. Si la manifestation de cette rencontre est possible dans la rue, c'est qu'elle a été préparée par un double mouvement de rapprochement.

• Premier mouvement : interpellés par le « regard trouble-fête » des opprimés (Sit. II, p. 158), des éléments des classes dominantes trahissent leurs pairs (leurs pères le plus souvent) et se rapprochent des opprimés. En 68, les étudiants veulent mettre l'Université au service des travailleurs, des normaliens s'établissent en usine. Remarquons que les travailleurs peuvent ne pas répondre à l'adresse : le 17 mai 68, les grilles de Renault restent fermées devant les étudiants.

• Deuxième mouvement : interpellés par la trahison des premiers les opprimés s'approchent pour voir. Les ouvriers pénètrent dans la Sorbonne. Abandonnant leurs premières réactions de ressentiment, qui les muraient en eux-mêmes, ils liquident l'étroitesse, font « tomber les murs » : à Lip en 73 les ouvriers ouvrent les portes aux Autres. Les deux mouvements de sortie (Sortie de Soi) se renforcent mutuellement. Ce n'est pas LE MEME qu'on voit venir à soi mais L'AUTRE. Sans ce dialogue du même et de l'autre (autrui-sujet), pas d'Apocalypse. Sartre, hélas, a repoussé l'altérité du côté du Mal.

et attardé, schématiquement surréaliste, et je fus quelquefois à sa table de récréation. J'étais trop intimidé pour lui dire ce que j'aurais pu lui dire d'intéressant, d'original, et je me souviens uniquement de la cordialité plaisante de la conversation. Mouloudji était quelquefois là, qui m'effarouchait moins (et avec lequel je pratiquais une mendicité ingénieuse).

Vous connaissez la disposition intérieure du « Dôme ». Il y avait — il y a encore — la région du zinc, entre les deux portes. Dans le fond vers la rue Delambre, avant le bureau de tabac, une région obscure, bizarrement formée, fréquemment vide. De l'autre côté du zinc, une région perpendiculaire plus lumineuse, à une table de laquelle trônaient et mangeaient très régulièrement deux putains très respectueuses et respectées, qui nous assuraient une présence intemporelle, d'avant-guerre. Il y avait encore quelques tables plus loin jusqu'au mur, près de l'escalier et de la fenêtre, et je voyais Sartre travailler sur la dernière table, dans le coin. Et il y avait les deux terrasses, qui restèrent vides, par hasard et par démonstration, lorsqu'un midi, nous découvrîmes quelqu'un qui apparaissait quelquefois dans les journaux et les « actualités », Brasillach, qui nous parut là plus tristement goguenard. Les rares soldats allemands n'empêchaient pas notre très petit village de fonctionner ainsi assez bien. C'est dans la région la plus obscure qu'un jour, comme j'étais seul avec Sartre, il vint rencontrer un personnage jamais vu, qui l'attendait et semblait se cacher dans ce coin opposé, était haut et maigre, avait un accent, peut-être allemand, et de la frénésie ; ma mémoire a pu en rajouter, je suis pourtant certain que ce personnage commença par faire un éloge de « La Nouvelle Revue Française » de Drieu, je compris que cette rencontre allait être importante et voulais y assister, mais par politesse je m'éloignai, Sartre me demanda de rester, le personnage lui suggéra de collaborer à cette « nrf », et Sartre dit non, plusieurs fois, chaque fois que le personnage lui posait une question dans ce sens, et je doute qu'il fût question d'autre

dans sa praxis le champ matériel. Grâce à l'écrivain à sa fenêtre, l'individu comme Tiers organise aussi la multiplicité humaine. Jamais Lénine n'aurait même rêvé une telle puissance d'organisation. L'Organisation (elle mérite bien la majuscule) a servi à réduire l'action d'une multiplicité à celle d'un individu. Elle exécute parfaitement le programme de Hobbes. L'Organisation, c'est la PERSONA, le Grand Sujet de Hobbes. Le Léviathan moderne, nous le savons maintenant, c'est bien l'Organisation.

Mais avant d'être Organisation, le Soviet est un lieu apocalyptique de parole. Comme le Palais-Royal en 89, comme la Sorbonne en 68. Cette parole est un Faire dans l'élément du Dire. Dans la praxis organisatrice, on aura beau réclamer que « les bouches s'ouvrent », seul l'écho répondra. Mieux vaut, comme le faisait Sartre en 45, distinguer la « puissance humaine » de la « technique », l'insurrection de Paris comme Apocalypse, de la Bombe atomique comme Bête de l'Apocalypse.

L'action technique nous *soumet à l'Etre* : « la structure même de l'action comme organisation de l'inorganisé renvoie d'abord au pour-soi son être aliéné comme en-soi » (*C.R.D.*, p. 286, note).

L'action apocalyptique (Faire dans l'élément du Dire) nous *arrache à l'Etre* : « la classe ouvrière représente dans sa contradiction l'effort le plus tenace et le plus visible des hommes pour se reconquérir les uns les autres, c'est-à-dire pour s'ARRACHER A L'ETRE (*C.R.D.*, p. 358).

Sartre, ayant confondu ces deux types de faire, à cause de la métaphysique de l'Organisation [6], n'est plus en mesure de distinguer le travail du pouvoir de l'œuvre fraternelle. On pense à la fin du livre III de la République : Platon expose la nécessité d'un mensonge pour le politique : il doit faire croire que nous sommes tous frères. Mais l'Apocalypse prend toujours au pied de la lettre le mensonge nécessaire du politique : oui, nous sommes tous frères. Elle retourne le discours du pouvoir. Le menteur, pris au piège, est démenti.

Sous sa forme première, le travail du pouvoir tient dans la décision d'objectiver autrui, dans l'oubli de la transcendance visible :

« en les regardant, je mesure ma puissance... mais autrui me voit, mon regard perd son pouvoir » (*E.N.*, p. 324). Au bout du regard-pouvoir : la promesse du meurtre. « Par pouvoir... il faut entendre... la possibilité de transformer un objet objectivant en objet absolu. » (*C.R.D.*, p. 211).

L'œuvre de l'Apocalypse, au contraire (re)découvre le visage, la transcendance visible qui s'était perdue dans l'Etre. « Visage terrible de l'homme en tant qu'il est le produit de son produit » (*C.R.D.*, p. 251), dans l'Apocalypse le visage se révèle fraternel :

« l'attente humaine... vise le travailleur EN PERSONNE avec son nom, avec son caractère... la machine qui l'absorbe, la dépersonnalise et la traduit comme l'attente de n'importe qui ! (*C.R.D.*, p. 253).

Certes une foule réelle est un ambigu : le pouvoir y travaille, renversant les visages — les meneurs annoncent les chefs — mais il n'y a Apocalypse dans cette foule qu'à travers l'interpellation, l'exhortation mutuelle, la réapparition du visage d'autrui. Mai 68 a distingué la prise de la parole et la prise du pouvoir. Fin de cérémonie. L'idée de « souveraineté instituante » (l'idée de 93) commence à se perdre à l'horizon.

Car c'est bien sur le terrain de la souveraineté que s'opère la confusion de Sartre :

« l'homme *est souverain*. Et, dans la mesure où le champ matériel est aussi un champ social, la souveraineté de l'individu s'étend sans aucune limite sur tous les individus... la seule limitation de la souveraineté de l'homme sur tous les autres, c'est LA SIMPLE RECIPROCITE

6. Tout s'est joué dans l'énoncé : le Tiers organise la constellation.

(c'est nous qui soulignons) *c'est-à-dire* l'entière souveraineté de tous et de chacun sur lui. » (*C.R.D.*, p. 588). La confusion en effet est à son comble : la « simple réciprocité » désignait tantôt l'exhortation mutuelle et désormais : à nouveau l'équivalence.

Que cette souveraineté qui s'étend sur les hommes et les choses inscrive la promesse du meurtre, le serment selon Sartre l'atteste :

« Position de l'homme comme pouvoir absolu de l'homme sur l'homme (dans la réciprocité). » Je promets de tuer, et je réclame qu'on me tue, pour conjurer la sécession. Car l'Autre va revenir : il faut promettre de le liquider. Sartre concluait le paragraphe cité par ces mots : « La souveraineté est à la fois le lien univoque déjà décrit [le rapport à l'environnement] et le rapport fondamental de réciprocité (co-souveraineté) » (p. 589).

Il trace ainsi notre programme : penser désormais la Révolution, en écartant, avec la métaphysique de la réciprocité, l'idée de souveraineté (co-souveraineté).

9. Retour à l'écrivain.

> « Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? tout un homme fait de tous les hommes, et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui. » (Fin des Mots ».)

On l'aura enfin compris : tantôt la « simple réciprocité », pour Sartre, vise la communication fondamentale, l'amitié, le pacte de générosité, « l'entreprise à deux » (Saint-Genet) — cela reste flou, glissant, c'est que Sartre vise et rate (la fraternité) — tantôt par simple réciprocité il désigne — cette fois rigoureusement — la (co)souveraineté, « Narcisse ensorcelé [7] ». Il y a une équivoque de la réciprocité, chez Sartre. La réciprocité nous attire vers le royaume qu'annonce la rencontre d'Autrui, mais nous voici aussitôt rabattus dans la communauté d'équivalence, dans la nuit monotone où le Tiers, vigile inlassable, nous attend. Tout se découvre dans le regard :

- *L'exigence éthique* pressentie dans la rencontre avec Autrui (découverte et manquée comme fraternité dans l'Apocalypse).
  — « Quand je regarde un homme dans les yeux je deviens incapable de lui donner des ordres.
  — Pourquoi ?
  — Je sens qu'il me vaut. » *(Séquestrés,* acte I, sc. II).
- *Et la chute métaphysique :* le Tiers comme vicaire de la Totalité. Et la réciprocité comme équivalence.

Tiraillé entre la pulsion éthique et la pulsion métaphysique [8], Sartre, *théoriquement*, succombe à la deuxième. Sa position d'écrivain (vocation ? métier ?) l'illumine d'abord — en 45 — et l'aveugle ensuite — en 60 —. Il est bon, pour finir, de scruter ce point ; tout porte à croire que c'est le cœur de l'hésitation. De fait, jugeons de l'oscillation de Sartre quand il parle de la création.

• « L'Etre et le Néant » (1943), identifiait création et possession, y déchiffrait le désir d'être :

« par la création... je suis le fondement de moi en tant que j'existe comme indifférent et en-soi par rapport à moi. Or c'est le projet même de l'en-soi-pour-soi » (p. 682).

Sartre lui-même nous avertit de la signification de cet idéal :

---

7. « Narcisse est d'abord ensorcelé ; on lui a volé son être. Le miroir c'est les yeux des Autres et le rêve de Narcisse traduit sa volonté secrète d'arracher ces yeux pour se les greffer » (Saint-Genet p. 90).

8. Il est certain que la pulsion éthique conduit aussi à une métaphysique, mais tout autre.

chose, personne ne s'assit, la rencontre dura peu longtemps. Sartre ne haussa jamais le ton, ne perdit jamais son calme, puis s'en alla assez brusquement, et moi aussi. En apparence, il oublia immédiatement cet incident, comme trop glorieux, ou trop rapide, absurde, naturel, nécessaire, libre, auquel je pensai encore plus lorsque dans « Les Lettres françaises » je lus « La République du silence ».

Au début de 1942, quelques-uns — peut-être à la suite de Sartre — bougèrent vers Saint-Germain-des-Prés, où « Le Flore » remplaça « Le Dôme » et Pascal remplaça Léon. Lieu alors plus calme. Lieu un peu plus intellectuel, divisé tout autrement, plus simplement, où je trouvais Sartre travaillant à côté de Simone de Beauvoir, parmi des manuscrits de plus en plus abondants, sur des tables plus pratiques. Je me crus malin d'observer qu'ici aussi, avec Simone de Beauvoir, Sartre évitait le centre. Une fois, je me permis d'interrompre son travail, c'était urgent, pour moi. Il me fit attendre peu de temps et vint à ma table, je lui donnai cérémonieusement le plus long de mes poèmes, un poème très surréaliste, tout récemment publié, en forme d'affiche, j'étais très fier. Il en lut quelques lignes, me fit un compliment et une improvisation sur la spécificité de la poésie, qui m'influença mieux que le compliment. C'est pour montrer sa gentillesse que je raconte ces choses-là. Rentré en Belgique, je le revis d'abord à Bruxelles, où il était venu prononcer une conférence vers 1946. Dans une salle de restaurant, il recevait les organisateurs de la conférence et du déjeuner, toutes sortes de maîtres, la plupart heureusement de l'Université Libre et avec notre ami De Walhens, on me le dit, j'y allai, j'entrai dans la salle devenue honorifique, et Sartre se leva pour me saluer (c'est mon seul diplôme). En 1951, à la fin de Cobra, hospitalisé avec Jorn au sanatorium de Silkeborg, au Danemark, je lui écrivis que je manquais de lectures françaises parmi mes lectures danoises de Kierkegaard, il m'envoya, avec une gentillesse peut-être mêlée d'ironie, une caisse de livres plus frivoles que les siens. Mais comme je lui annonçai que j'al-

lais publier une revue « Viljen til at faestne sig i friheden » (« La volonté de se fixer dans la liberté ») il m'accorda les droits d'y publier en danois tout texte de lui (je choisis un acte de Le Diable et le Bon Dieu, aussi parce qu'il m'avait permis d'assister à une répétition, à son travail avec Jouvet, Brasseur, etc.), cette revue ne parut pas du tout, j'ai le projet de publier à Silkeborg ce que j'avais assemblé et d'y ajouter, en danois, cette note sur la gentillesse et l'intransigeance de Sartre, sans façon.

Christian DOTREMONT,
Tervuren, septembre 1978.

« Par la possession je récupère un être-objet assimilable à mon être-pour-autrui. Par-là même autrui ne saurait me surprendre... AINSI LA POSSESSION EST... UNE DEFENSE CONTRE L'AUTRE » (p. 682).

On ne peut mieux dire : l'idéal en-soi-pour-soi, charte de la métaphysique, est une défense contre l'Autre, cette transcendance qui me dépossède. La morale est impossible. Mais Sartre, même quand il la croyait impossible, la pensait encore nécessaire. D'où, rebondissement :

- « Qu'est-ce que la littérature ? » (1945).

« Au fond de l'impératif esthétique, nous discernons l'impératif moral » (p. 111).

« L'art est une cérémonie du don ». Dans l'*E.N.* donner c'était asservir. Maintenant : « chacun fait confiance à l'autre ». « Un bon roman est un acte de foi ». Ni de bonne ni de mauvaise foi. De foi. Sartre peut tout recommencer. Au-delà de l'eidétique de la mauvaise foi, à partir de la découverte de l'impératif moral. Mais :

- « Critique » (1960) :

« L'intérêt idéologique [de l'écrivain] est en ceci qu'il a son être-hors-de-lui dans des significations matérielles... à travers lesquelles il est perpétuellement *en danger* dans le monde par l'Autre. S'il tente de se défendre ou de se compléter en tant qu'il est cette œuvre... il se trouve rejeté dans la dépendance de toute l'Histoire en cours par l'objet dans lequel il s'était réfugié contre l'Histoire » *(C.R.D.*, p. 266).

L'intérêt idéologique a pris la place de l'idéal en-soi-pour-soi, et de nouveau : *la défense contre l'Autre.*

Je ne dis pas que l'œuvre ne puisse être décrite à la fois comme projet en-soi-pour-soi et comme impératif éthique, l'un contrariant l'autre. La création serait alors le lieu où l'hésitation s'annule. J'interroge plutôt l'effet, dans la philosophie, de la névrose de l'écrivain, car Sartre est philosophe *et* écrivain. Au reste Sartre ne nous dissimule rien.

« Ma vocation changea tout : les coups d'épée s'envolent, les écrits restent, je découvris que le Donateur, dans les Belles-Lettres, peut se transformer en son propre don, *c'est-à-dire* en objet pur. Le hasard m'avait fait homme, la générosité me ferait livre. » *(Les Mots,* p. 163 Folio).

« Névrose caractérielle, dit un analyste de mes amis. Il a raison : entre l'été 1914 et l'automne 1916 *mon mandat est devenu mon caractère ;* mon délire a quitté ma tête pour se couler dans mes os » (p. 193). Ce mandat : « protéger l'espèce ».

L'impératif éthique (le mandat) ; le Donateur qui se transforme en son propre Don (objet pur), tout y est : l'hésitation philosophique de Sartre était PROGRAMMEE.

Je n'aurais pu faire ces réflexions sans le dialogue quasi quotidien que j'entretiens avec Sartre depuis quelques années. Contraint par l'accident de santé à se détacher de la création, Sartre a donc *choisi le dialogue.* Donnerons-nous une chance neuve à « l'entreprise à deux » ? [9]

Pierre VICTOR

Logogramme de Dotremont : Ecrivons des chansons et chantons des proses, **1968.**



9. Sartre, à qui je viens de lire ce texte, me demande de préciser le point suivant : dans son esprit, le tome II de la Critique devait développer la pensée de la Révolution. L'étude de la prise de la Bastille ne peut en tenir lieu : on ne doit pas oublier « qu'un événement collectif, comme un événement individuel, a un passé et un avenir ». La description de l'instant insurrectionnel ne pouvait satisfaire Sartre. Je ne doute pas un instant de cette intention : je la reconnais dans l'embarras où l'idée de la réciprocité plonge Sartre. Son intention est bien de contourner l'idée hégelienne de la reconnaissance réciproque et de la Révolution.
Mais réaliser l'intention — écrire le tome II — n'était-ce pas mettre à bas les principes du tome I ?

Michel CAMUS

Sartre hors-jeu

1965 : année de la publication de **La Structure Absolue** et de la première réédition depuis 1936 de l'**Essai** de Sartre **sur la transcendance de l'Ego.** Le jour et la nuit. Deux langues diamétralement opposées. Celle d'Abellio allusive et s'ouvrant en « ce qui n'a plus de nom ». Celle de Sartre enfermée dans son propre codex.

Abellio structure dans l'absolu les **Méditations cartésiennes.** Sartre dénature la vision de Husserl en substituant à sa philosophie de la conscience une philosophie du concept, maladie proprement « universitaire » au sens dégradé du mot. D'où l'occultation systématique de l'une par l'autre. D'où le détournement de ce qui constitue la trajectoire de la phénoménologie transcendentale de Husserl.

(Je n'entends pas démontrer cette imposture, certes involontaire, mais tout uniment témoigner).

Il est lisible, je le dis sans autre forme de procès, que Sartre n'a jamais vécu au cœur des **Méditations cartésiennes.** S'imaginer que le « Je » transcendental est « la mort de la conscience », ce n'est pas faire preuve de voyance, mais d'aveuglement. Quand Sartre nous parle de vide total c'est le vide mort qu'il rencontre : « chose fantôme » dirait Husserl. Chez Abellio c'est l'inverse : la vacuité du plein est d'emblée transfigurée en plénitude du vide.

Plus tard dans **Les Mots** éclatera le désarroi philosophique de Sartre : « En un mot je m'arrange ; désabusé je me truque ». Il n'est pas le seul. Venant de lui l'aveu est poignant. En arriver là après avoir eu la prétention de jouer un rôle quasi universel de directeur de conscience, quel tournant. Depuis mai 68 Sartre a changé. Bousculé, visiblement dépassé par les événements, il s'est dépassé lui-même pour rejoindre le parti des causes désespérées.

Raymond ABELLIO

Lettre à Michel CAMUS

Le 2 avril 1978

Mon cher Ami,

Merci bien sincèrement pour votre envoi. Votre texte sur Sartre me paraît parfait, il est impossible de faire tenir davantage en si peu de mots, et la forme «axiomatique» que vous avez adoptée me paraît spécialement frappante. Sur un tel sujet, je crois en effet qu'on est obligé de choisir entre faire très court, *comme vous, ou* très long, *comme j'eusse été tenté de le faire si j'avais disposé d'un minimum de temps, ce qui n'est malheureusement pas le cas, car, depuis mon accident de l'été 77, je suis très accablé de tâches insistantes qui en sont même venues à perturber le travail qui importe désormais pour moi, celui de la terminaison de mes* Mémoires *avant mon retour au roman. Je regrette beaucoup de n'avoir pu participer à ce cahier* d'Obliques, *non pas que je considère la pensée agnostique de Sartre comme un centre*

de références plus significatif qu'un autre, mais au contraire plutôt comme la marge *idéalement atteinte par l'ancienne philosophie universitaire, marge à partir de quoi la philosophie future dégage la spécificité révolutionnaire qui va la caractériser. Sartre n'a été important pour moi que par* réaction. *C'est à cause de lui, et du rejet violent que suscitaient en moi ses positions sur la conscience comme forme vide, isolée et non communicante, sur l'intuition, la connaissance, le moment présent, que j'ai voulu remonter* à *ses sources et ai trouvé Husserl et aussi, en partie, Heidegger, dont il s'éloigne si considérablement. Cette « évolution » de ma pensée prenant ainsi, en quelque façon, appui sur la sienne qui faisait barrage, ne présente certes d'intérêt que pour moi. C'est la seconde des raisons qui m'ont fait renoncer à ce travail, raison plus intime peut-être, mais forte, car je ne ressens pas la nécessité, au moins pour le moment, d'en reprendre la genèse, puisque je marche dans une tout autre direction. Y a-t-il un problème plus étranger à Sartre que celui de la « transfiguration » ? Toutes mes amitiés, mon cher ami, et merci encore. Bien fidèlement votre,*

R. ABELLIO

On peut ne pas lire Sartre. On ne peut pas ne pas connaître la puissance de refus de ce vieux diable, l'encyclopédie de ses contestations, son sens militant de la justice, les risques de son apostolat. L'enfer de Sartre est toujours pavé de généreuses intentions politiques. S'arrête-t-il d'écrire sur Flaubert ou sur le Teinturier de Venise pour descendre dans l'arène, c'est pour nous qu'il s'expose. Mais l'engagement politique n'est pas tout, ainsi désintéressé soit-il.

Né en 1905 Sartre est de la même génération que Daumal et Gilbert-Lecomte. Un demi-siècle après sa parution **Le Grand Jeu** est infiniment plus internel que toute l'œuvre de Sartre. Il est vrai que personne n'a le choix d'entrer ou non dans la connaissance intérieure du **Grand Jeu.** Sartre se serait-il interdit d'en prendre connaissance de l'extérieur ? Il s'est bien gardé de s'en approcher. Le prix à payer eût été un peu trop excessif : le sacrifice absolu de son narcissisme.

Tout est truqué chez Baudelaire écrit Sartre. Un compliment que Baudelaire n'eût pas manqué de lui retourner. Comment un non-poète pourrait-il écrire un mot de vrai sur un poète. Il est vrai que dans son **Baudelaire** comme dans toute son œuvre Sartre ne cesse de s'interroger sur Sartre. Interrogation monumentale en quoi il fait figure de penseur étalon. Contre cette famille de penseurs s'est dressé le CASSE-DOGME du **Grand Jeu.**

Né comme Gilbert-Lecomte en 1907 Abellio est à peu près le seul depuis trente ans à avoir pris la relève du **Grand Jeu.** L'intensité de la non-pensée dans la méditation ne peut être vécue, hors langage, que dans l'absolu de la conscience. Sartre est passé à côté sans y entrer. Faire de Sartre un aveugle (je parle de sa cécité philosophique) et d'Abellio un voyant, c'est mal vu à notre époque, ce n'est même pas vu du tout.

Le hasard n'existe pas. Ce n'est pas pour rien que l'entreprise de Sartre est le contre-pôle de l'œuvre d'Abellio. Le premier est passé de la philosophie pure à la littérature politique. A 29 ans, en 1934, Sartre étudiait à Berlin la phénoménologie transcendentale de Husserl. Aujourd'hui il politise la philosophie. Le second est passé de l'activisme politique à la littérature initiatique et à la phénoménologie génétique. A 29 ans, en 1936, Abellio (à l'époque Georges Soulès, militant et membre du comité directeur de la Gauche révolutionnaire) était conseiller technique au cabinet Blum. Aujourd'hui il démystifie la politique. Deux voies parfaitement inverses qui se croisent au cœur de nos contradictions.

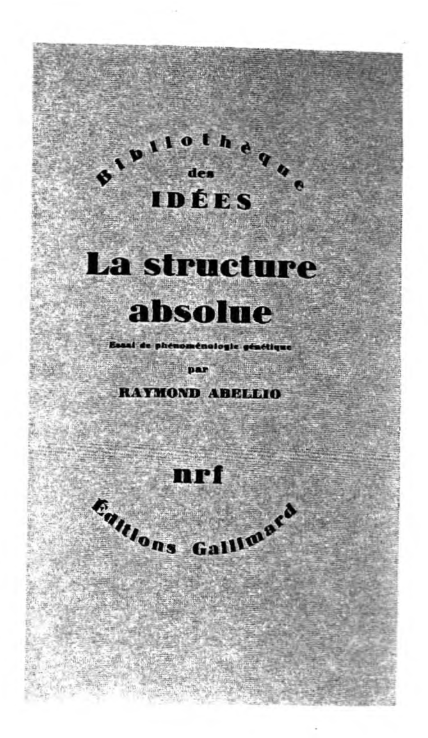
Je ne suis pas le seul en qui il y a dialectique entre « Sartre » et « Abellio » : tour à tour quand l'un s'endort en moi l'autre se réveille. Le politique se heurte en nous au métaphysique comme la naissance à la mort, comme le temps à l'éternité. Notre histoire s'inscrit à l'intérieur d'un non-devenir qui nous hante et nous interpelle. Pour faire une autre image l'homme d'aujourd'hui n'est guère plus avancé que « l'archange empourpré » du récit persan du XIIe siècle avec son aile de pure lumière, avec son aile enténébrée.

Que Sartre figure dans le petit Larousse (et certes pas Abellio) c'est la règle du jeu, celle de l'histoire visible. A la lumière de l'histoire invisible l'œuvre de Sartre est HORS-JEU. Cette inversion est antisymétrique. Sartre ne comprend pas l'œuvre d'Abellio comme Abellio comprend l'œuvre de Sartre. Car si le sens des mots est toujours réversible, le sens du sens ne l'est jamais.

Dernier paradoxe : la règle du jeu (la loi de l'offre et de la demande)

n'est jamais qu'une composante du **Grand Jeu** : hors la loi naturelle comme le centre au-dedans du dedans est hors la sphère du dedans.

Michel CAMUS
(extrait de **La mort ou la provocation absolue.**
Cahier de L'Herne à paraître sur Abellio)



ADDENDUM

Comme Roger Gilbert-Lecomte, je ne suis pas de mon avis. Réduire Sartre à sa doctrine comme si Sartre lui-même était mort, c'est enfermer Sartre dans son passé. Provocation certes nécessaire. Mais Sartre est présent et ouvert. Dans ce numéro SARTRE lui-même réduit en poudre de perlimpinpin tout le sens de son œuvre philosophique : plus rien, dit-il de L'Etre et le Néant *et de* Critique de la raison dialectique, *ne tient debout. L'ontologie sartrienne, sachez qu'elle est fausse. La morale sartrienne, l'éléphantiasis d'un moi-Sartre. Quel coup de génie à 73 ans : on efface tout et on recommence. De quoi cocufier d'un seul coup plusieurs générations sartriennes. Evidemment (il le dit lui-même) « ça change tout ». La morale du NOUS qui le travaille à la source de la conscience, il entend comme Abellio la fonder dans l'intersubjectivité absolue des consciences. Chez Sartre, ce n'est plus un tournant, c'est une révolution intérieure. Marx, c'est fini, liquidé, hors-jeu. On dirait que Sartre est sorti du dehors pour aller se convertir au-dedans. Mais s'agit-il d'une conversion ou d'une conversation ? Méfions-nous. N'oublions pas ce qu'écrit Cioran « Sur un entrepreneur d'idées » dans son* Précis de Décomposition.

Michel CAMUS
(juin 78)

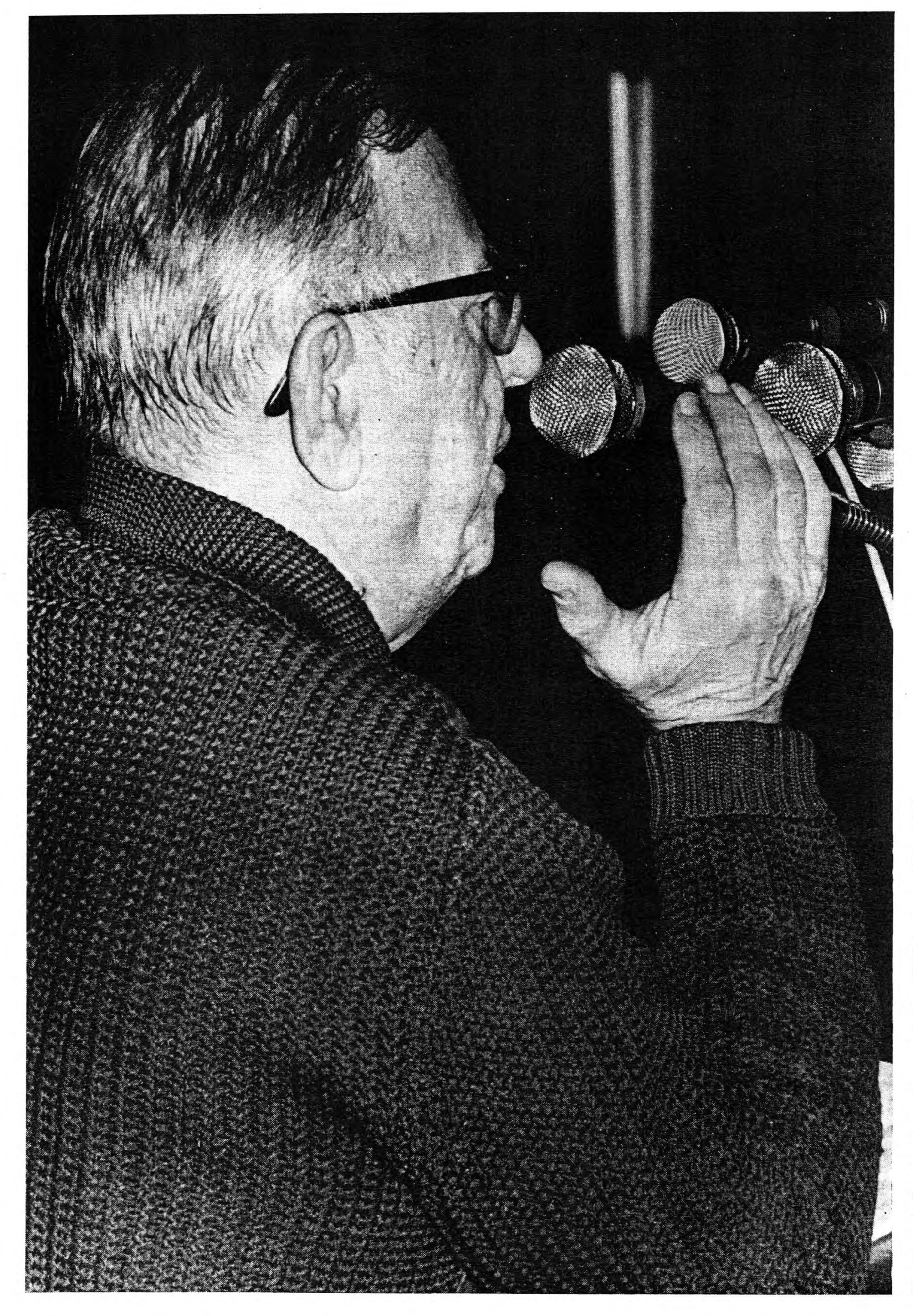
E.-M. CIORAN : Sur un entrepreneur d'idées

Il embrasse tout, et tout lui réussit ; rien dont il ne soit point contemporain. Tant de vigueur dans les artifices de l'intellect, tant d'aisance à aborder tous les secteurs de l'esprit et de la mode — depuis la métaphysique jusqu'au cinéma — éblouit, doit éblouir. Aucun problème ne lui résiste, point de phénomène qui lui soit étranger, nulle tentation qui le laisse indifférent. C'est un conquérant, et qui n'a qu'un secret : son manque d'émotion ; rien ne lui coûte d'affronter quoi que ce soit, puisqu'il n'y met aucun accent. Ses constructions sont magnifiques, mais sans sel : des catégories y resserrent des expériences intimes, rangées comme dans un fichier de désastres ou un catalogue d'inquiétudes. Y sont classées les tribulations de l'homme, de même que la poésie de sa déchirure. L'Irrémédiable est passé en système, voire en revue, étalé comme un article de circulation courante, vraie manufacture d'angoisses. Le public s'en réclame ; le nihilisme de boulevard et l'amertume des badauds s'en repaissent.

Penseur sans destin, infiniment vide et merveilleusement simple, il exploite sa pensée, la veut sur toutes les lèvres. Point de fatalité qui le poursuive : né à l'époque du matérialisme, il en eût suivi le simplisme et lui eût donné une extension insoupçonnable ; du romantisme, il aurait constitué une Somme de rêveries ; surgi en pleine théologie, il eût manié Dieu comme n'importe quel autre concept. Son adresse à prendre de front les grands problèmes déroute : tout y est remarquable, sauf l'authenticité. Foncièrement a-poète, s'il parle du néant, il n'en a pas le frisson ; ses dégoûts sont réfléchis ; ses exaspérations, dominées et comme inventées après coup ; — mais sa volonté, surnaturellement efficace, est en même temps si lucide, qu'il pourrait être poète s'il le voulait, et, j'ajouterais, saint, s'il y tenait... N'ayant ni préférences ni préventions, ses opinions sont des accidents ; on regrette qu'il y croie : seule intéresse la démarche de sa pensée. L'entendrais-je prêcher en chaire que je ne serais pas surpris, tant il est vrai qu'il se place au-delà de toutes les vérités, qu'il les maîtrise et qu'aucune ne lui est nécessaire ni organique...

Avançant comme un explorateur, il conquiert domaine après domaine ; ses pas non moins que ses pensées sont des entreprises ; son cerveau n'est point l'ennemi de ses instincts ; il s'élève au-dessus des autres, n'ayant éprouvé ni lassitude, ni cette mortification haineuse qui paralyse les désirs. Fils d'une époque, il en exprime les contradictions, l'inutile foisonnement ; et, lorsqu'il s'élança à la conquérir, il y mit tant de suite et d'obstination que son succès et sa renommée égalent ceux du glaive et réhabilitent l'esprit par des moyens qui, jusqu'ici, lui étaient odieux ou inconnus.

E.-M. CIORAN
Précis de décomposition
Gallimard 1949.



Meeting de la gauche pour les Juifs d'U.R.S.S., janvier 1971.

6

Politiques

Conférence de Presse à Stuttgart avec Cohn-Bendit, après la visite à Andréas Baader, en décembre 1974.




LAPOUJADE
65

Jean METELLUS

Sartre et la négritude

Sartre était-il bien préparé en 1948 pour prendre la mesure exacte et tracer les frontières de la négritude ? Ses contemporains occidentaux fureteurs ou vagabonds, myopes ou perspicaces, probes ou malhonnêtes n'avaient-ils pas déjà parcouru l'Afrique, les Antilles ? Et n'en avaient-ils pas rapporté des romans, des essais, des monographies et des thèses ? Ne se congratulaient-ils pas d'avoir compris telle ou telle tribu et d'avoir été initiés aux épices et au Vaudou ? Les grands organismes nationaux et internationaux n'avaient-ils pas déjà engagé à tour de bras pour ces régions lointaines ? N'avait-on pas déjà créé des chaires et des centres de recherche pour expliquer la mentalité des indigènes ? Qu'est donc venu dire Sartre en 1948 de ce monde déjà quadrillé par les ethnographes, les anthropologues et les spécialistes des mentalités primitives ? Voilà enfin la question à laquelle je voudrais tenter de donner une réponse.

1948 : c'est cinq siècles environ après le début de l'esclavage, c'est plus de 120 ans après cette surprenante définition du nègre par Hegel : « Le caractère particulier de l'Afrique, écrit celui-ci, est difficile à saisir parce qu'il nous faut renoncer ici à ce qui chez nous se mêle à toute représentation, à la catégorie du général. Ce qui caractérise les nègres, c'est précisément que leur conscience n'est pas encore arrivée à l'intuition de quelque objectivité ferme comme par exemple Dieu, la loi où l'homme se tiendrait avec sa volonté ayant l'intuition de son être. A cette différence entre lui-même comme individu et son universalité essentielle, l'Africain dans son unité concentrée et indifférenciée, n'est pas encore parvenu, d'où il suit que la connaissance d'un Etat absolu qui serait par rapport au moi quelque chose d'autre, de supérieur, manque ici totalement. Comme il a déjà été dit, le nègre représente l'homme naturel dans toute sa sauvagerie et sa pétulence ; il faut faire abstraction de tout respect et de toute moralité, de ce que l'on nomme sentiment si on veut bien le comprendre, car on ne peut rien trouver dans ce caractère qui rappelle l'homme. Les comptes rendus prolixes des missionnaires confirment cela pleinement et seul le mahométisme paraît être ce qui en quelque mesure rapproche le nègre de la civilisation »[1]. Voilà un bel exemple de terrorisme conceptuel, de précipitation intellectuelle et de suffisance, toutes attitudes que Sartre démasquait dans Orphée Noir : « l'homme blanc, blanc parce qu'il est homme, blanc comme le jour, blanc comme la vérité, blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres[2] »

Avec des nuances, dans des présentations plus ou moins claires, plus ou moins idéologiques, on entend encore autour des années quarante se manifester avec la même assurance la superbe de l'homme blanc.

---

1. Cité par H. Memel Foté, « Rapport sur la civilisation animiste » in **Colloque sur les religions,** Présence Africaine, Abidjan, 1961, p. 31

2. Sartre, **Situations III,** Paris, Gallimard, 1949, p. 229.

La création de la revue Présence Africaine en 1947[3] répondait à un besoin. Car les hommes blancs à cette époque n'ont pas encore tous atteint la maturité d'un Mirabeau ni celle d'un Père Duchesne[4] et ne reconnaissent que du bout des lèvres un statut d'homme aux habitants d'Afrique et des Antilles. A preuve cette campagne de silence déclenchée en 1953 encore contre Dart qui, le premier semble-t-il, a établi rigoureusement, dans un article encore inconnu du grand public, la transition continue entre le singe et l'homme. Qu'est-ce que la science a-t-on envie de s'écrier quand le rédacteur en chef d'une remarquable revue scientifique l'« International Anthropological and Linguistic Review » de Miami n'accepte de publier le texte de Dart qu'avec un avertissement qui s'achevait sur ces mots « Naturellement les Australopithèques n'étaient que les ancêtres des Boschimans et des Noirs actuels, mais de personne d'autre[5]. »

Une telle attitude devant un texte scientifique explique l'insistance de Sartre à inviter, cinq ans plus tôt, dans Orphée Noir, les Occidentaux à plus de vigilance. « Voici, dit-il, des hommes debout qui nous regardent et je vous souhaite de ressentir comme moi le saisissement d'être vus. Car le Blanc a joui trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie : il était regard pur, la lumière de ses yeux tirait toute chose de l'ombre natale, la blancheur de sa peau c'était un regard encore, de la lumière condensée... Aujourd'hui ces hommes noirs nous regardent et notre regard rentre dans nos yeux ; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde et nos têtes blanches ne sont plus que de petits lampions balancés par le vent...[6]. Il ne s'agit pas ici d'un acte de contrition ni d'un accès de mauvaise conscience ni, d'un simulacre de dénonciation mais d'une condamnation de la machine à fabriquer des nègres.

Il fallait désigner non pas l'homme blanc mais la parole de l'homme blanc et non une quelconque fatalité extérieure comme la principale fabrique de nègres. Et opposer aussitôt ce verbe historiquement homicide et économiquement productif à la poésie noire. Il fallait signaler que le jaillissement poétique condensé dans l'anthologie de Senghor drainait les foyers purulents creusés ici et là par l'esclavage et la colonisation et ensemençait du même coup la terre de tous les hommes, de toutes les races. Car la poésie noire « qui paraît d'abord raciale est en fait un chant de tous pour tous[7] ». « ... La poésie noire n'a rien de commun avec les effusions du cœur : elle est fonctionnelle, elle répond à un besoin qui la définit exactement... La poésie nègre est évangélique, elle annonce la bonne nouvelle : la négritude est retrouvée[8] ». Il fallait bien la rencontrer cette négritude pour se libérer de la culture-prison. Or qu'est-ce qu'une culture-prison ? C'est une culture qui se referme sur elle-même, enferme et dépouille ses défenseurs et ses complices de toute possibilité de contact et d'échange avec d'autres horizons; c'est une culture sans fenêtre, orgueilleuse et totalitaire qui n'offre même plus à ses bénéficiaires la possibilité d'un retour sur soi, d'un doute, d'une interrogation, d'une remise en question, c'est une culture figée où l'humilité ne peut plus rentrer. Ce n'est qu'en se libérant de la culture-prison qu'on peut éprouver la honte qui témoigne alors de la survie de l'honneur que Senghor définissait comme « l'intellectualisation du sentiment du divin[9] ». Et c'est en réfléchissant à cette quête du poète noir pour se libérer de la culture-prison que Sartre a trouvé le titre de son texte : « Et je nommerai « orphique » cette poésie parce que cette inlassable descente du nègre en soi-même me fait songer à Orphée allant réclamer Eurydice à Pluton. Ainsi par un bonheur poétique exceptionnel, c'est en s'abandonnant aux transes, en se roulant par terre comme un possédé en proie à soi-même, en chantant ses colères, ses regrets ou ses détestations, en exhibant ses plaies, sa vie déchirée entre la « civilisation » et le vieux fond noir, bref en se montrant le plus lyrique que le poète noir atteint le plus sûrement à la grande poésie collective : en ne parlant que de soi, il parle pour tous les nègres...[10]. En se penchant sur le problème de la négritude, Sartre n'a pas accompli un brillant exercice d'école. Il a vécu ce que Baudelaire aurait appelé « un moment de reconnaissance enthousiaste[11] » : « en un mot, je m'adresse aux Blancs et je voudrais leur expliquer ce que les Noirs savent déjà[12] » et à ce propos Sartre cite Paul Niger : « La trompette d'Armstrong sera au jour du jugement l'interprète des douleurs de l'homme[13]. » Bref, Sartre veut faire partager à ses contemporains le choc qu'il a ressenti au contact de la négritude. Quel effort d'ascèse, quelle « grâce efficace » il a fallu pour essayer d'élever un monument à cette poésie. Une telle attitude s'oppose en effet violemment à la prudence des universitaires. L'analyse de Sartre par rapport à celle de ses contemporains les plus objectifs et les mieux intentionnés représente un décrochage essentiel. Car il s'agit d'une double démarche philosophique et littéraire fondée sur les conditions qui ont précédé, accompagné et entouré la naissance de cette poésie nègre. Le texte de Sartre résonne dans la pensée comme la première conquête de l'homme blanc sur lui-même quand il est placé devant le problème de la négritude. Il a parié contre « les omniscients naïfs » visés par Césaire. On devrait reconnaître qu'il fut de tous les Français de cette époque celui qui, sans avoir été ethnologue de profession, est allé le plus loin dans la défense des valeurs contestées.

Mais si en 1948 la négritude représentait pour les nègres une urgence cathartique, elle constituait dans le monde occidental où elle était proférée une affirmation pernicieuse dans la

3. Qui devait donner naissance en 1956 à la Société Africaine de Culture (S.A.C.).
4. Cf. A. Césaire in **Toussaint Louverture**, Paris, Présence Africaine, 1961, p. 40 et p. 201.
5. R. Ardrey, **Les Enfants de Caïn**, Paris, Stock, 1977, p. 38.
6. Sartre in **op. cit.**, p. 229-230.
7. Sartre in **op. cit.**, p. 233.
8. Sartre in **op. cit.**, p. 242.
9. Cité par H. Memel Foté in **op. cit.**, p. 41.
10. Sartre in **op. cit.**, p. 242-243.
11. Baudelaire, Œuvres complètes, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1961, p. 687.
12. Sartre in **op. cit.**, p. 233.
13. Sartre in **op. cit.**, p. 270.

mesure où elle bouleversait les façons de penser. Se ranger à côté des écrivains noirs qui pansaient et guérissaient leurs plaies grâce au verbe poétique, qui se faisaient poètes — mais Sartre préfère parler de « Vates » pour désigner le poète noir — n'était pas confortable pour un Européen. Combien en ont parlé non pas avec enthousiasme, mais seulement librement en 1948 ? Qui, à l'époque, a osé donner plus d'écho à ces vers de Césaire [14] :

« Ecoutez le monde blanc
Horriblement las de son effort
[immense
Ses articulations rebelles craquer
[sous les étoiles dures,
Ses raideurs d'acier bleu trans-
[perçant la chair mystique
Ecoute ses victoires proditoires
[trompeter ses défaites
Ecoute aux alibis grandioses son
[piètre trébuchement
Pitié pour nos vainqueurs omni-
[scients et naïfs ».

Et Sartre, comme le médecin de la leçon d'anatomie de Rembrandt, après avoir cité ce passage dresse le constat : « Nous voilà finis, nos victoires, le ventre en l'air, laissent voir leurs entrailles, notre défaite secrète... nous ne pouvons plus compter sur les privilèges de notre race... nous ne pourrons nous rejoindre à cette totalité d'où ces yeux noirs nous exilent qu'en arrachant nos maillots blancs pour tenter simplement d'être des hommes [15]. »

C'est avec une fièvre de prophète, une sensibilité, une simplicité et une sincérité que les Européens n'avaient pas l'habitude d'exhiber jusqu'alors que Sartre parle de la poésie noire : « La chance inouïe de la poésie noire, c'est que les soucis de l'indigène colonisé trouvent des symboles évidents et grandioses qu'il suffit d'approfondir et de méditer sans cesse : l'exil, l'esclavage, le couple Afrique-Europe et la grande division manichéiste du monde en noir et blanc [16]. » De fait, tous les problèmes pressentis par Sartre sont actuels et les nègres de tous les continents, de toutes les îles n'ont pas fini de s'en inspirer. En effet un peuple ne peut métaboliser en trente ans cinq siècles de souffrance comme le dit avec éclat le grand poète haïtien Jean F. Brierre :

« ... Souvent comme moi tu sens
[des courbatures
Se réveiller après les siècles
[meurtriers
Et saigner dans ta chair les
[anciennes blessures ».

C'est que « la mémoire collective et la mémoire encore fraîche d'un passé historique [17] » se conjuguent pour déterminer l'interrogation qui « se retourne sur son expérience fondamentale [18] ».

C'est l'affaire de tous maintenant de réfléchir sur ces vers cités et commentés par Sartre :

« Ce cœur obsédant qui ne cor-
[respond
Pas à mon langage et à mes cou-
[tumes,
Et sur lequel mordent, comme
[un crampon,
Des sentiments d'emprunt et des
[coutumes
d'Europe, Sentez-vous cette souf-
[france
Et ce désespoir à nul autre égal
D'apprivoiser avec des mots de
[France
Ce cœur qui m'est venu du
[Sénégal. »

Pourtant le poète haïtien Léon Laleau, qui parle ainsi, est fils de cette république nègre qui fut pendant longtemps, comme l'écrit Maurice Lubin, « la seule terre où l'homme noir dirigeait en maître sa destinée [19] ».

Pris par son œuvre, Sartre n'a pas eu — comme M. Leiris ou A. Métraux, deux grands ethnologues — le loisir de vivre peu ou prou outre-mer mais les propos qu'il tient sur la négritude et le monde noir sont saisissants et lumineux. La négritude, cette voix anonyme du peuple noir, cette voix reprise, rééduquée et dépouillée, remue, fascine et intimide Sartre qui approfondissant sa réflexion écrit : « La négritude, comme la liberté, est point de départ et terme ultime : il s'agit de la faire passer de l'immédiat au médiat, de la thématiser [20]. » Et l'auteur d'Orphée Noir, recourant aux arts, aux chants, aux danses et aux mœurs des indigènes, s'en explique longuement. Comme le dit Senghor, « ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots, qui transmue la parole en verbe [21] ». C'est ainsi que l'entend la prière des tisserands peuls [22] :

« J'ai craché un mot, et les hom-
[mes me suivent
Car j'ai mis dans ma bouche de
[l'amitié
J'ai appelé les génies et la bonne
[fortune. »

La négritude est donc précisément « une attitude affective à l'égard du monde et c'est aussi pour employer un langage heideggerien l'être-dans-le-monde du Nègre [23] ». Mais c'est aussi détermination, motivation, revendication et tout cet ensemble, tout ce complexe préparant un acte gratifiant, la fécondation du monde :

« Sous le ciel le tambour conique
[se lamente
Et c'est l'âme même du noir
Spasmes lourds d'homme en rut,
[gluants sanglots d'amante
Outrageant le calme du soir [24]. »

C'est la volupté de la reproduction et de l'engendrement et Sartre de conclure : « l'être sort du néant comme une verge qui se dresse ; la création est un énorme et perpétuel accouchement [25] ».

La négritude est aussi une entreprise antichrétienne. « Si ces poèmes (les poèmes noirs), écrit Sartre, sont si violemment antichrétiens, c'est que la religion des blancs apparaît aux yeux du nègre plus clairement encore qu'à ceux du prolétariat euro-

14. Aimé Césaire, **Cahiers d'un Retour au Pays Natal.** Cité par Sartre in **op. cit.**, p. 232.
15. Sartre in **op. cit.**, p. 232.
16. Sartre in **op. cit.**, p. 241.

17. Sartre in **op. cit.**, p. 274.
18. Sartre in **op. cit.**, p. 274
19. Maurice Lubin, **L'Afrique dans la poésie haïtienne,** Port-au-Prince, Panorama, 1965.

20. Sartre in **op. cit.**, p. 252.
21. Cité par Sartre in **op. cit.**, p. 261-262.
22. **Textes sacrés d'Afrique Noire,** Paris, Gallimard, 1965.
23. Sartre in **op. cit.**, p. 262
24. Léon Laleau, cité par Sartre in **op. cit.**, p. 267.
25. Sartre in **op. cit.**, p. 268.

péen, comme une mystification... le noir rejette avec horreur le marasme chrétien, la volupté morose, l'humilité masochiste et toutes les invites tendancieuses à la résignation... [26]. »

Et par cette attitude la race entière « s'est transmuée en historicité, le présent noir explose et se temporalise, la négritude s'insère avec son passé et son avenir dans l'Histoire Universelle, ce n'est plus un état ni même une attitude existentielle, c'est un devenir ; l'apport noir dans l'évolution de l'humanité, ce n'est plus une saveur, un goût, un rythme, une authenticité, un bouquet d'instincts primitifs : c'est une entreprise datée, une patiente construction, un futur [27] ».

En s'historialisant la négritude indique qu'elle ne saurait être un aboutissement mais un passage, comme Sartre le fait remarquer : « elle est pur dépassement d'elle-même, elle est amour... C'est au moment où elle se renonce qu'elle se retrouve... Mythe douloureux et plein d'espoir, la Négritude née du Mal et grosse d'un Bien futur, est vivante comme une femme qui naît pour mourir et qui sent sa propre mort dans les plus riches instants de sa vie ; c'est un repos instable, une fixité explosive, un orgueil qui se renoue, un absolu qui se sait transitoire : car en même temps qu'elle est l'annonciatrice de sa naissance et de son agonie, elle demeure l'attitude existentielle choisie par des hommes libres et vécue absolument jusqu'à la lie [28] ».

Cette vision tragique de la négritude était en 1948 audacieuse. En effet nous sentons maintenant de la manière la plus évidente que cette quête d'authenticité représentée à un certain moment par la négritude était nécessaire mais provisoire. Car le noir-dans-le-monde ne peut pas s'enfermer dans sa race. Et c'est à juste titre que Tchicaya U'Tamsi, poète congolais, s'insurge contre « une racialisation de la culture [29] ». Le noir doit chanter sa race mais aussi s'ouvrir sur le monde. On décèle déjà chez Césaire la manifestation de cette double exigence [30] :

« Vous savez pourtant que ce n'est point par haine des autres [races
Que je m'exige bêcheur de cette unique race que ce que je [veux
C'est pour la faim universelle
Pour la soif universelle. »

Et Tchicaya U'Tamsi, lui, nous tient ce langage de l'homme libre non embrigadé dans un mouvement culturel [31] :

« Je veux être libre de mon des- [tin
Je rends la rosée à l'herbe
Que les lignes de mes mains
M'ouvrent tous les chemins. »

Autrement dit : Adieu à la négritude. Ainsi s'accomplit la prédiction de Sartre : « La Négritude, triomphe du Narcissisme et suicide de Narcisse [32]. »

En 1961, Frantz Fanon devait condamner très fermement dans *Les Damnés de la Terre*, ouvrage préfacé par Sartre, la négritude : « Il ne saurait y avoir de cultures rigoureusement identiques. Imaginer qu'on fera de la culture noire, c'est oublier singulièrement que les nègres sont en train de disparaître, ceux qui les ont créés étant en train d'assister à la dissolution de leur suprématie économique et culturelle. Il n'y aura pas de culture noire parce qu'aucun homme politique ne s'imagine avoir vocation de donner naissance à des Républiques noires... Le problème est de savoir la place que ces hommes ont l'intention de réserver à leur peuple, le type de relations sociales qu'ils décident d'instaurer, la conception qu'ils se font de l'humanité. C'est cela qui compte. Tout le reste est littérature et mystification [33]. » Voilà proscrite définitivement la négritude qui a maintenant toutes les caractéristiques de cette beauté tragique entrevue par Sartre.

Pour bien montrer les rapports de Sartre et de la négritude dès 1948, citons ce passage étonnamment actuel : « Qu'arrivera-t-il si le noir dépouillant sa négritude au profit de la Révolution ne veut plus se considérer que comme un prolétaire ? Qu'arrivera-t-il s'il ne se laisse plus définir que par sa condition objective ? S'il s'oblige, pour lutter contre le capitalisme blanc, à assimiler les techniques blanches, la source de la poésie noire tarira-t-elle ? Ou bien le grand fleuve noir colorera-t-il malgré tout la mer dans laquelle il se jette ? Il n'importe : à chaque époque sa poésie...[34]. »

Tissu de prévisions miraculeusement justes *Orphée Noir* reste étrangement neuf. Dans ce texte à la fois philosophique et lyrique Sartre entrevoit dès 1948, comme les dissidents actuels de la négritude, la nécessité d'injecter à la poésie négro-africaine d'expression française un double jeu d'exigences fondamentales et apparemment contradictoires : l'épanouissement impératif du noir en tant qu'homme et la disparition impérieuse du concept limitatif parfois fourbe et sournois de Négritude. Cette double affirmation simultanée renferme et révèle un programme ambitieux, hardi et titanesque dont nous avons à peine commencé à essayer les entrées tant il est difficile de l'aborder. Voilà une évidence plastique qui surprend le bon sens. Le Noir doit reconstituer à nouveaux frais un langage pour s'instaurer souverainement dans ses possibilités d'homme et de créateur.

Mais si aucun Père Noël ne peut nous faire la surprise d'évacuer de notre esprit le dépôt et la sédimentation que nous ont légués l'esclavage et la colonisation, comment vivre l'invitation de Sartre et des dissidents de la négritude ?

Et Sartre a-t-il pu inscrire dans l'esprit et le cœur de ses compatriotes le message de 1948 ?

Jean METELLUS

---

26. Sartre in **op. cit.**, p. 275-276
27. Sartre in **op. cit.**, p. 277.
28. Sartre in **op. cit.**, p. 283-284
29. Marc Rombaut. **La poésie négro-africaine d'expression française.** Paris. Seghers, 1976, p. 44.
30. Césaire cité par Rombaut in **op. cit.**
31. Tchicaya U'Tamsi, **Epitomé.**
32. Sartre in **op. cit.**, p. 285.
33. Frantz Fanon, **Les Damnés de la Terre,** Paris, **Maspero,** 1961, p. 175.
34. Sartre in **op. cit.**, p. 285.



Cuba



« Il (Castro) répondit, sans se retourner :

— Le besoin d'un homme, c'est son droit fondamental sur tous les autres.

— Et si l'on vous demandait la lune, dis-je, sûr de la réponse. Il tira sur son cigare, constata qu'il s'était éteint, le posa et se retourna vers moi.

— Si l'on me demandait la lune, c'est qu'on en aurait besoin, me répondit-il.

J'ai peu d'amis ; c'est que j'attache à l'amitié beaucoup d'importance. Après cette réponse, je sentis qu'il était devenu l'un d'eux, mais je ne voulus pas gaspiller mon temps en le lui annonçant. Je lui dis simplement :

— Vous appelez la Révolution Cubaine un humanisme. Pourquoi pas ? Mais je ne connais, pour ma part, qu'un humanisme et il ne se fonde ni sur le travail ni sur la culture, mais avant tout sur le besoin.

— Il n'y en a pas d'autre, me dit-il. » **(Ouragan sur le sucre, « France-Soir »,** 14 juillet 1960.)

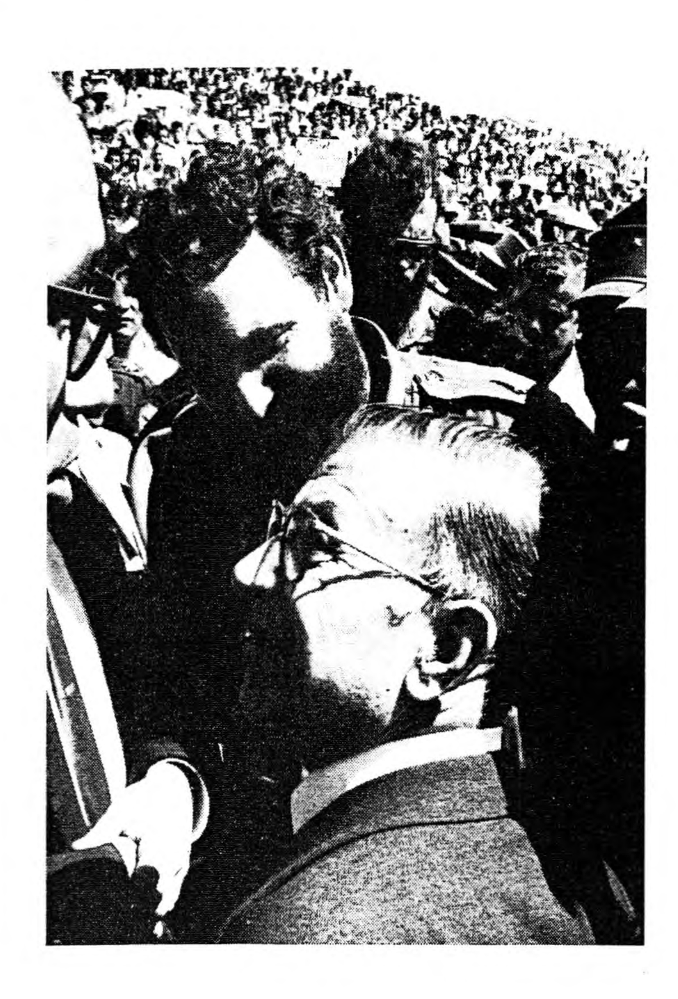


J'ai l'impression, cependant, que certains faits comme l'affaire Padilla révèlent un contrôle de la culture qui n'existait pas quand je suis allé là-bas. Il y avait une forme d'auto-censure dont on me parlait, mais pas cette espèce de décomposition culturelle que l'on semble trouver maintenant, c'est-à-dire, qu'une scène comme l'auto-critique de Padilla ait pu avoir lieu sans que les gens éclatent de rire. Il est évident que sur ce plan la culture n'est qu'un fait parmi d'autres, mais je crains qu'elle ne soit le symbole d'une situation générale. Je ne sais pas ; je ne dispose pas d'éléments suffisant pour en discuter. (traduit de **Entrevista con J.-P. Sartre** por Albina du Boisrouvray, Fernando Claudin, Juan Goytisolo y Plinio, Mendoza. **LIBRE,** Paris, n° 4, 1972 pp. 2-10.)









Jean-Paul SARTRE

Idéologie et Révolution

* *N.d.T. : Texte publié à Cuba dans l'ouvrage intitulé* Sartre visita a Cuba *(Ed. Revolucionarias, La Havane, 1960) p. 1-17. L'original de Sartre ayant été égaré, nous traduisons d'après la version espagnole signée J.J.A.*
Il existe une version anglaise : « Ideology and Revolution » in Studies of the Left, *vol. I, n° 3, 1960, p. 7-16.*

Il y a quelques jours on m'a posé une question à l'Université et je me reproche d'y avoir répondu trop brièvement. « Peut-on faire une Révolution sans idéologie? » Puisque *LUNES DE REVOLUCION* veut bien m'offrir ses pages, je me propose d'analyser plus amplement ce problème. On devine qu'il ne s'agit pas de construire je ne sais quelle théorie sur les Révolutions en général ni sur les notions abstraites qui les guident, mais que c'est de Cuba qu'il est question. Une caractéristique très particulière du mouvement social qui s'y développe est constituée par la nature du lien qui unit les actions et les idées. Je ferai ensuite les observations qui s'imposent à un observateur étranger.

Mais auparavant il nous faut définir les termes. Disons donc qu'une idéologie est un système d'idées théoriques et pratiques dont l'ensemble doit, à la fois, se fonder sur l'expérience, l'interpréter et la dépasser dans une unité de projections rationnelles et techniques. Nous ne dirons pas que c'est une science, bien que les sciences puissent l'appuyer; il s'agit moins, en effet, de connaissances désintéressées que de pensées formées par les hommes d'une société définie en tant qu'ils sont à la fois les témoins et les membres de cette société. Des pensées pratiques, comme l'on voit, et qui n'essaient pas seulement de capter les structures sociales par leur essence, mais surtout de les maintenir ou de les changer. L'idéologie comporte une vision pratique des circonstances objectives, cela signifie qu'elle établit elle-même un *programme*. Même quand elle paraît décrire, elle prépare l'action, elle agit. La formule réactionnaire « Sans sucre, point de pays » a été lancée comme réponse empirique. En fait, la culture de la canne à sucre a produit une communauté d'un type particulier, et la phrase que je viens de citer n'est pas autre chose qu'une idéologie à l'état sauvage; elle se présente, sous sa fausse objectivité, comme un refus de tout ce qui prétendrait changer le « statu quo », et se propose de décourager la rébellion contre l'ordre social, en présentant celui-ci comme l'expression d'un ordre naturel. Cette phrase présente aux Cubains leur misère sous la forme d'un destin, cela revient à dire qu'elle suppose une conception pessimiste de l'homme : puisque celui-ci ne peut pas changer la vie, qu'il se résigne à mener celle que quelqu'un lui a imposée! Derrière les rigueurs de la nature, l'idéologie sauvage nous laisse entrevoir déjà les consolations surnaturelles. On pourra opposer à cette pensée conservatrice l'optimisme qui sait transformer les conditions de la vie et qui a confiance en l'homme pour faire l'Histoire sur la base des circonstances antérieures. Quelle que soit l'idéologie progressiste que l'on puisse adopter, nous comprenons, en tout cas, qu'elle comporte elle aussi un jugement pratique sur les hommes. Car, on ne fait pas autre chose que décider sur la condition humaine quand on la présente soumise à des lois inflexibles ou quand on met notre destin entre nos mains. Et toute idéologie, qui se réfère à l'homme dans la communauté sociale, le définit à partir du projet pratique de conserver ou de changer les structures communes. Il n'y a là rien de surprenant, puisque celle-ci a été produite en chacun par la même situation et par la profondeur des passions et des intérêts; c'est la réflexion d'un milieu social sur lui-même qui définit les hommes à partir du projet pratique de défendre leurs privilèges ou de conquérir des droits fondamentaux.

J'ai dit qu'il y avait des idéologies sauvages; il en est de plus élaborées. Il arrive aussi que certaines d'entre elles comportent, à la fois, un jugement sur les hommes, un programme politique et social défini et même l'étude

des moyens propres à le réaliser. Dans ce dernier cas, la connaissance permet d'éclairer chaque mesure pratique, on évite l'empirisme et ses coûteuses erreurs, on peut prévoir les dangers, on établit des plans. L'avantage d'un système aussi minutieusement développé n'échappe à personne, car on sait où l'on va et il convient d'ajouter qu'un accord sur des idées précises, sur des objectifs à court ou à long terme, doit être un facteur d'unité. Plus vagues sont les idées, plus grand est le risque d'un malentendu et, par conséquent, de discussions intestines; mais, si le groupe accepte une idéologie sans ambiguïté, celle-ci le conduira inflexiblement à l'intégration. D'autre part, ce que celle-ci gagnera en force elle le perdra en flexibilité, car tout est prévu sauf l'imprévu qui surgit pour secouer l'édifice et qu'il est plus commode de nier : il n'est rien arrivé, il ne s'est rien passé. Le danger de ces grands monstres ossifiés, c'est ce qu'on appelle le volontarisme. Le programme est fait à l'avance, on calque sur lui les planifications particulières : on produira dans cinq ou dix ans tant de blé, tant de coton, tant de machines-outils. J'ai même vu, dans un grand Empire, des hommes de mon âge faire des projets pour les dernières années de ce siècle; je savais que nous serions tous morts et ils le savaient aussi, mais l'idéologie survivrait.

Or, ce qui surprend immédiatement à Cuba — surtout si l'on a visité les pays de l'Est — c'est l'absence apparente d'idéologie. Cependant, ce ne sont pas les idéologies qui manquent à notre époque; elles ont, ici même, des représentants qui vous offrent partout leurs services. Vos dirigeants n'ignorent pas ces idéologies, simplement ils ne les utilisent pas. Leurs adversaires leur adressent les reproches les plus contradictoires. Pour les uns, cette absence d'idées n'est qu'une apparence, elle cache un marxisme rigoureux qui n'ose pas encore dire son nom : un jour, les Cubains jetteront le masque et le communisme s'installera aux Caraïbes, à quelques kilomètres de Miami. D'autres ennemis — ou parfois les mêmes — les accusent de ne rien penser du tout. « Ils improvisent — m'a-t-on dit — et quand ils ont fait quelque chose, ils élaborent une théorie. » Quelqu'un ajoute poliment : « Essayez de parler avec les membres du Gouvernement, peut-être savent-ils, eux, ce qu'ils font; car, quant à nous, je dois vous confesser que nous n'en savons absolument rien. » Et, il y a quelques jours, à l'Université, un étudiant déclarait : « L'autonomie nous est d'autant plus indispensable que la Révolution n'a pas défini ses objectifs. »

A tout cela, j'ai entendu mille fois répondre : « La révolution est une *praxis* qui forge ses idées dans l'action. » Cette réponse est d'une logique à toute épreuve, mais il faut reconnaître qu'elle est un peu abstraite. Il faut comprendre, bien sûr, les inquiétudes — sincères ou feintes — de ceux qui disent ignorer tout ou reprochent au mouvement révolutionnaire de ne pas avoir défini ses fins. En effet, il y a quelques mois, des amis cubains sont venus me voir, à Paris; ils m'ont parlé longuement, avec chaleur, de la Révolution, mais c'est en vain que j'ai essayé de leur faire dire si le nouveau régime serait ou non socialiste. Je dois reconnaître aujourd'hui que j'avais tort de considérer le problème ainsi; mais, lorsque l'on est loin, on est un peu abstrait et on a tendance à employer ces grands mots qui sont maintenant des symboles plus que des programmes : Socialisme, Économie libérale. De nombreux esprits s'interrogent, ils sont convaincus de bonne foi qu'une révolution doit savoir où elle va.

En fait, ils se trompent. Notre Révolution, la française, celle de 1789, a été totalement aveugle. La bourgeoisie qui l'a réalisée croyait être la déesse universelle et a compris trop tard la nature du conflit qui l'opposait au peuple; et ceux qui se sont prononcés pour la République avaient été monarchistes deux ans plus tôt. Le tout s'est terminé par une dictature militaire qui a sauvé les riches et a remplacé la Monarchie. Et, après les mirages d'une inflexible rigueur, que d'hésitations, que d'erreurs, que de reculs se sont manifestés au cours des premières années de la Révolution Russe! La N.E.P. a été imposée par les circonstances; l'U.R.S.S. ne prévoyait pas l'échec des mouvements révolutionnaires en Europe, ni son isolement. Les idées nouvelles s'exprimaient dans le cadre d'une idéologie sans souplesse, comme des hernies : le Socialisme dans un seul pays, la Révolution permanente; des inventions que l'on croyait pouvoir justifier au moyen de citations. Et, la pensée marxiste étant désarmée face à la résistance paysanne, on amorçait un virage à droite, puis à gauche, puis de nouveau à droite. Quelle que soit sa rigueur ou l'ampleur de ses expériences, une idéologie dépasse toujours un peu le présent.

Cependant, la question reste posée; il suffira de répondre, à ceux qui vous demandent : « Allez-vous faire la Socialisme? », que la *praxis* définira elle-même son idéologie. Mais, il est peut-être préférable de montrer quelles sont les conséquences théoriques de l'action qui se développe à Cuba, on verra peut-être mieux ainsi les liens dialectiques qui unissent l'action à la pensée. Puisque moi-même, étranger à Cuba, j'ai dû suivre ce chemin; puisque j'ai vu à travers les choses que l'on m'a expliquées que les faits produisent les idées, il ne me semble pas inutile de retracer ici mon itinéraire.

Les idées viennent par couple et se contredisent, leur opposition est le moteur principal de la réflexion. Voici le premier conflit qui s'installa dans mon esprit : quelqu'un qui me parlait de votre Révolution — un chef — et affirmait que votre action ne pouvait se fixer un objectif à long terme, « parce que c'était une réaction, ou si l'on veut, un choc en retour ».

Il voulait ainsi dire que votre peuple, situé face à un voisin trop puissant, n'avait jamais l'initiative absolue et se croyait obligé à mobiliser tous les moyens de son intelligence et de son énergie pour inventer un contrecoup. Et il ajoutait : « Comment pouvons-nous faire des plans à long terme quand nous pouvons nous voir demain envahis, ou subir la plus forte pression économique. La guerilla, la résistance au blocus économique, changeront nécessairement les structures de notre société. Nous ne savons qu'une chose : nous ne serons pas vaincus. Mais les conditions de notre lutte nous changeront, ce sera une *autre* Cuba qui connaîtra la victoire. » J'ai compris qu'il voulait dire que vos « improvisations » en réalité ne sont pas autre chose qu'une technique défensive : la Révolution cubaine doit *s'adapter* constamment aux manœuvres ennemies. Les mesures de *contrecoup* donneront peut-être naissance à une contre-idéologie.

Mais, à peu près au même moment, d'autres dirigeants me parlaient d'eux-mêmes. Je les ai interrogés sur leurs vies, sur l'évolution de leur pensée. Tous me dirent que la Révolution les avait entraînés bien au-delà de leurs positions initiales. Des chocs violents avaient eu lieu et eux ils avaient dû faire face à de sévères réalités, certains de leurs anciens amis n'avaient pas suivi le mouvement, les autres, au début de mauvais gré, s'étaient *radicalisés*.

Choc en retour ou radicalisation? Les deux notions me semblèrent, au début, incompatibles. Dans le premier cas, je pensais : on s'adapte, on temporise, tout doit rester fluide et les principes ne doivent pas être un obstacle. Dans le second : le mouvement révolutionnaire devient plus profond, plus sûr, et dans l'ensemble, régulier; il existe donc un ordre de marche, des points de référence, une direction. Il est, peut-être, trop ambitieux d'appeler « idéologie » la découverte d'une orientation, mais il faut au moins admettre que les exigences de la *praxis* ont changé les idées de ces dirigeants révolutionnaires.

A cette étape de ma réflexion s'est produit le sabotage du cargo « La Coubre ». J'ai vu Fidel à la tribune et le peuple debout devant lui. Castro a parlé, le crépuscule est tombé sur ces visages sombres, puis la nuit est venue. L'agression, quel qu'ait pu être son auteur, provoquait ce choc : le discours de Castro, l'assemblée des citoyens. Pour s'adapter à l'attaque de l'ennemi, le chef du gouvernement devait exiger davantage de votre peuple et, par conséquent, lui faire davantage confiance. Il réclamait une unité indissoluble et, justement, l'acte criminel de la veille vous unissait dans la colère et dans la mobilisation de tous les courages. Si, deux jours auparavant, il restait encore au fond de certaines âmes un peu de paresse, un désir de repos, d'abandon paresseux, un optimisme commode, l'attentat balayait toutes ces idées de lâcheté; il fallait lutter contre un ennemi implacable, il fallait vaincre. Castro s'identifiait au peuple, son unique force; le peuple manifestait en même temps son approbation et son intransigeance. L'agresseur avait eu l'initiative, mais le contrecoup provoqué par sa maladresse avait été la radicalisation du peuple par l'intermédiaire de ses chefs et des chefs par l'intermédiaire du peuple, c'est-à-dire, les classes les moins favorisées. C'est alors que j'ai compris que l'ennemi, avec ses manœuvres, ne faisait qu'accélérer un processus interne qui se développait selon ses propres lois. La Révolution s'adaptait aux actes de l'étranger, inventait ses ripostes. La situation même de ce pays si longtemps ébranlé rendait ses contrecoups toujours plus radicaux, et octroyait chaque fois plus de force aux revendications de la masse. En voulant écraser votre Révolution, l'ennemi l'avait fait devenir ce qu'elle était. J'ai cru découvrir dans l'histoire de vos luttes la rigueur inflexible d'une idée.

En résumé, je dirai qu'un mouvement — qui a commencé sous la forme d'un « putsch » — a vu disparaître ses objectifs l'un après l'autre, en découvrant chaque fois des objectifs nouveaux, plus populaires et plus profonds, en un mot : plus révolutionnaires. Et vous avez compris — me semble-t-il —, les uns tout de suite, les autres petit à petit, que l'ordre de vos fins s'était présenté à l'envers : pour atteindre les objectifs les plus immédiats et apparemment les plus simples, il fallait viser d'entrée les plus complexes et les plus lointains. Mais le contraire est vrai aussi : pour entraîner la nation tout entière, il fallait lui proposer d'abord les objectifs universels qu'elle n'atteindrait qu'à la fin.

Quels étaient, donc, ces objectifs abstraits qui semblaient être à la portée de la main et qui réalisaient l'union de toutes les classes? Ils sont bien connus, d'autres — en 1933, en 1944 — les avaient définis : une Nation souveraine, des dirigeants honnêtes, des citoyens libres. Au cours de la première moitié de ce siècle, plus d'une tentative a été faite pour réaliser cet idéal, mais toutes ont échoué. On observera, cependant, que l'exigence pouvait sembler modeste, car elle constitue la plus simple et la plus claire affirmation de la Démocratie sous sa forme parlementaire et bourgeoise : les citoyens doivent défendre leurs droits au moyen de leur vote, ils délèguent leurs pouvoirs à des représentants dont l'honnêteté doit être contrôlée par le suffrage universel (s'ils volent, ils ne sont pas réélus) et dont le devoir est de défendre à l'intérieur et à l'extérieur les intérêts de cette totalité qu'est le pays.

Cet idéal abstrait pouvait, à un moment donné, réunir tout le monde; qui ne revendiquerait pas la liberté face à la tyrannie, l'honnêteté face à la corruption? Sans aucun doute, le Mouvement du 26 juillet* — surtout dans les villes — a atteint toutes les classes parce qu'au début il n'a voulu que cela. Il fallait renverser Batista. Personne ne se demandait alors pourquoi, en 1933, en 1944, des hommes qui au début avaient été honnêtes et s'étaient révoltés devant la corruption des autres, s'étaient laissés peu à peu corrompre à leur tour et avaient fini par trahir le pays. Personne ne se demandait cela, et pourtant, d'une certaine façon, la question les hantait tous, et elle recevait même une réponse *idéologique* et pessimiste : l'inquiétude des Cubains, leur scepticisme, se fondaient — au moment de la naissance du Mouvement du 26 juillet — sur un profond mépris des hommes politiques; mais, ce mépris, justifié par une longue expérience, rendait service d'une certaine façon aux conservateurs. C'est la même sérénité qui conduit les paysans à la résignation quand on leur dit : « Sans sucre, point de pays », le même découragement — vrai ou feint —, la même misanthropie, qui poussaient certains au désespoir : « les hommes ne changent pas, le pouvoir les perd, ils seront toujours à vendre ». De nouveau, s'insinuait dans l'ombre une *théorie* de la nature humaine qui convertissait vos misères en un destin immuable. Et quant à ceux qui refusaient cette démission totale, qui essayaient de s'unir contre le tyran, leur mépris du parlementarisme et leur inquiétude même démontraient qu'ils n'avaient rien à opposer aux idéologies sournoises du désespoir, si ce n'est leur jeunesse, leur courage, et leur volonté de changement. Mais, pendant ce temps, on était dans le domaine abstrait du parlementarisme, et l'expérience venait les contredire. Or, à partir de ce moment-là, ils ressentaient la nécessité d'une *autre* idéologie, pour appuyer leurs efforts et retrouver leur confiance. C'était, si l'on veut, le schéma d'une théorie de l'homme et de ses pouvoirs; il était le fruit du contrecoup, personne ne l'avait tracé, mais il devait permettre aux Cubains de mieux *penser* leur condition et de la changer.

Les premiers éléments de cette nouvelle théorie furent donnés par la pratique : Fidel Castro débarqua un jour dans l'Ile et monta dans la Sierra. L'héroïsme romantique de ce débarquement couvrit d'un voile brillant l'autre aspect de sa tentative, le développement rigoureux d'une pensée qui inventait en même temps ses conclusions et sa méthode; de telle sorte que les idées initiales, les prémisses de la doctrine se développèrent dans l'ombre et gagnèrent les esprits sans que ceux-ci s'en rendissent compte. « L'homme politique sera toujours vénal », « Cuba ne peut pas vivre sans la canne à sucre » : Castro réunissait ces deux décrets pessimistes et voyait clairement qu'ils n'en faisaient qu'un. Le cas de vos hommes politiques réformistes, de leur échec et de leur corruption pouvait être comparé à d'autres efforts et à d'autres déroutes, en Amérique latine ou même en Chine, partout où l'existence apparente d'une

**N.d.T. : Le 26 juillet 1953, Fidel Castro et ses compagnons échouent dans leur attaque de la caserne Moncada à Santiago de Cuba. Cette date marquera par la suite le point de départ symbolique de la Révolution Cubaine.*

démocratie parlementaire et souveraine cache la nature semi-coloniale du régime économique. A Cuba même, la corruption ne pouvait pas être la simple conséquence de la nature humaine, elle avait pour origine le mélange dégradant de pouvoir et d'impuissance qui avait caractérisé tous vos gouvernements. Les institutions qui prétendent se fonder sur la liberté se dégradent lorsque leur fondement réel est la servitude. Le développement de la monoculture se présente *apparemment* comme le résultat d'un libre choix. Cuba semblait avoir accepté librement les investissements américains, mais les transformations qui en résultaient ne pouvaient plus être considérées comme le fruit d'un libre choix. Le régime de monoculture devait donner à votre pays une des caractéristiques les plus typiques du « semi-colonialisme », en plaçant toutes vos activités nationales sous la dépendance d'un secteur de production contrôlé par l'étranger et lié directement à l'exportation. Votre économie était entièrement conditionnée par les variations du prix du sucre sur les marchés étrangers, elle ne pouvait se diriger elle-même et restait à la merci d'une chute du prix et des valeurs. Ces cataclysmes qui la menaçaient de l'extérieur, son instabilité, la succession inévitable d'années de « vaches maigres » et de « vaches grasses » n'étaient pas la conséquence de lois générales et absolues, mais il fallait voir en eux les résultats — rigoureux, en effet — d'une économie semi-coloniale. Aucun décret de la Nature ou de la Providence n'avait empêché le développement de la polyculture ou des industries nationales, mais l'une des nécessités du « semi-colonialisme » est que la puissance semi-coloniale — en l'occurrence les États-Unis — s'oppose à l'industrialisation du pays semi-colonisé, à la fois pour éviter les risques d'une concurrence et pour que les industries nécessaires à la semi-colonie restent sous le contrôle des semi-colons et deviennent une source supplémentaire d'utilités. Une des conséquences les plus visibles de ce régime est le fait que votre pays, étouffé par la monoculture, importait presque la moitié des produits alimentaires qu'il consommait. Face à cette dépendance quasi totale, que pouvaient faire les hommes politiques qui vous gouvernaient? Rien pour votre pays. Leur impuissance ne venait pas de leurs vices, mais de votre servitude; et c'étaient leurs vices, au contraire, qui étaient le fruit de leur impuissance. Ces hommes qui, dans l'opposition, avaient peut-être rêvé sincèrement de servir les intérêts publics, se voyaient obligés, par une espèce de mystification dont ils étaient d'abord les victimes ensuite les complices, de ne défendre que des intérêts privés. De telle sorte que la corruption fut aux yeux de vos chefs révolutionnaires, depuis 1952, un effet et non une cause. Si on voulait qu'un gouvernement fût honnête, il fallait agir sur les causes qui avaient corrompu le personnel dirigeant. Autrement dit, la démocratie bourgeoise n'était pas qu'une sinistre farce si on ne lui donnait pas comme fondement la souveraineté nationale. Et cette souveraineté, à son tour, même si tous les pays du monde la reconnaissaient verbalement, serait toujours une vaine abstraction tant qu'elle ne serait pas la conséquence concrète de l'indépendance économique. Les premiers objectifs de la lutte révolutionnaire apparaissaient donc déjà avec la découverte d'une finalité plus radicale et plus impérieuse.

Toutefois, si l'immense majorité des Cubains devait comprendre et réclamer cette indépendance, une minorité infime mais puissante ne voyait pas en elle son intérêt. Ce qui était alors manifeste, c'était que l'impérialisme économique de l'étranger créait nécessairement ses complices dans les pays mêmes qu'il écrasait. Le manque de structuration de votre société a eu pour origine la monoculture; la monoculture, à son tour, a créé des privilégiés et des victimes, c'est-à-dire, les structures coloniales de la super-exploitation. Les marchés intérieurs, contrôlés, eux aussi par les États-Unis, étaient, d'autre part, toujours limités; la monoculture allait de pair avec les *latifundia*. Cette forme arriérée de culture, uniquement extensive, conduisait non seulement à laisser à l'abandon d'immenses étendues de terrain, mais créait aussi une poignée de privilégiés qui possédaient tout et maintenaient la masse paysanne dans la misère; enfin, la production nationale ne pouvait pas trouver de débouchés sur le marché intérieur, parce que l'immense majorité des paysans ne disposait d'aucun pouvoir d'achat. Ainsi, les grands propriétaires étaient — consciemment ou non — les représentants de l'impérialisme étranger sur leur propre sol. Lutter pour l'indépendance de l'économie cubaine, pour la souveraineté de votre État et pour l'honnêteté de votre personnel dirigeant, c'était lutter *d'abord* contre eux. L'objectif politique s'était effacé devant l'objectif économique et celui-ci, à son tour, s'efface devant l'objectif social. Les étudiants, les petits bourgeois, voulaient au début réformer les institutions; mais les révolutionnaires, en *pensant* leurs revendications réformistes, découvrent subitement que l'unique instrument capable de réaliser leurs réformes est le peuple, et, en particulier, la classe la plus nombreuse et la plus défavorisée : les travailleurs agricoles.

La libération de Cuba est, à ce moment de la pensée révolutionnaire, entre les mains du peuple. Doublement : seul le peuple peut mener à son terme la lutte pour l'indépendance, parce qu'il supporte dans sa chair, par la faim, par la misère, par les maladies, par la fatigue inexorable, la dépendance cubaine. Et ce n'est que par une élévation du niveau de vie populaire, et seulement ainsi, que l'on pourra briser la structure stérilisante de l'économie, donner une impulsion nouvelle au mouvement de l'industrialisation, au développement de la polyculture. La radicalisation de l'idéologie s'obtient ici aussi par la pratique. Fidel et ses soldats débarquèrent près de Santiago; la raison en était très simple, mais il fallait la trouver. Cette découverte pratique, qui conditionnera toute l'idéologie révolutionnaire, sera le grand mérite historique de Castro. Nehru disait de Gandhi : « Il a cherché le point faible du système et, quand il l'a trouvé, il a frappé sur lui sans cesse et tout le système s'est effondré. »; autrement dit, pour supprimer le régime de castes, Gandhi a eu l'idée pratique et radicale d'attaquer l'élément le plus faible et le plus important : le problème du paria. Pour Castro, dont la pensée semble sur ce point voisine de celle de Gandhi, il ne suffisait pas de renverser le régime semi-colonial, il fallait trouver le point faible de tout l'édifice et frapper fort. Il a compris quelle avait été, à Cuba et dans les états d'Amérique latine, la faiblesse des révolutions antérieures : elles se réalisaient toujours avec le consentement de l'armée nationale. Mais cette armée, dont les chefs appartenaient à la classe privilégiée, identifiait ses intérêts avec ceux des grands propriétaires; elle acceptait, à la rigueur, de renverser un tyran trop impopulaire, mais ce n'était jamais que pour réaliser un lent travail de sape sous le nouveau régime, pour neutraliser ses tentatives de réforme et pour lui faire finalement abandonner le pouvoir par un coup d'État. L'armée cubaine protégeait les *latifundia*, était, sans qu'elle s'en rendît compte clairement, l'instrument de l'impérialisme étranger. Cette armée s'opposerait à toute réforme de structure. Comme, d'autre part, elle constituait la seule force des grands propriétaires, si elle venait à disparaître, disparaîtraient avec elle ses possibilités de saboter une

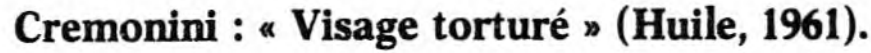
réforme. Il fallait donc attaquer d'abord l'armée, et l'attaquer là où elle était la plus faible, à la campagne et non dans les villes, en comptant sur l'aide des paysans qu'elle opprimait; le système semi-colonial succomberait avec elle. Cette vision claire et pratique qui se concrétisa dans les luttes de la Sierra Maestra, mit les révolutionnaires en contact direct avec la classe paysanne et provoqua inflexiblement leur radicalisation. Ils découvrirent d'abord la misère rurale, l'exploitation, le malheur; cette découverte a été pour la plupart un choc total, mais ils comprirent peu à peu toute son importance. En outre, si la population rurale devait prendre entre ses mains la lutte pour l'indépendance, il fallait commencer par lui montrer que l'indépendance était son affaire et son intérêt fondamental. La nature même de la lutte devait révéler aux rebelles l'exigence profonde du peuple. Attaquer l'armée de Batista à la campagne et promouvoir la Réforme agraire était au fond une seule et même chose. Et, à la suite de ce long développement on voit apparaître les premiers éléments d'une idéologie : l'élévation du niveau de vie populaire et le changement radical des anciennes structures se conditionnent réciproquement. Entre l'idéologie défaitiste du parlementarisme bourgeois, de l'individualisme et l'idéologie humaniste du peuple il n'y a pas de moyen terme. L'homme est capable de changer ses conditions de vie; mais il ne peut pas changer n'importe quoi n'importe comment. En réalité, il pourra seulement changer les nécessités objectives en se changeant lui-même. Il peut obtenir la souveraineté nationale et la liberté, mais il ne peut le faire qu'en renversant la fausse démocratie bourgeoise qui entretenait la misère du régime de propriété. Il peut le faire s'il cesse de se penser et de se vouloir comme *individu séparé*, fier de ses différences et sûr de son importance, pour se convertir en une personne libre parmi toutes les autres.

J'arrête là mes réflexions. On a vu comment une pratique lucide a changé à Cuba jusqu'à la notion même de l'homme. On a vu aussi comment les problèmes humains abstraits (honnêteté, souveraineté) conduisent aux problèmes concrets de la production, des structures sociales, et comment ces problèmes constituent l'aspect pratique et matériel d'une problématique humaine et humaniste. La méthode de pensée apparaît ici très clairement : ne jamais séparer les exigences de la production et les exigences de l'homme. Le double aspect de la Réforme agraire en est un exemple parfait : elle octroie un nouveau pouvoir d'achat aux classes rurales et détruit le domaine étranger en créant un marché intérieur. Mais, en même temps, la Réforme agraire est *juste*, elle supprime les privilèges et la misère, permet au travailleur de posséder la terre et de construire une maison. Ces deux caractéristiques indissociables constituent peut-être l'originalité de l'idéologie cubaine : le problème humain doit être résolu en terme de production, le seul développement viable de la production sera celui qui pourra satisfaire entièrement toutes les nécessités de l'homme.

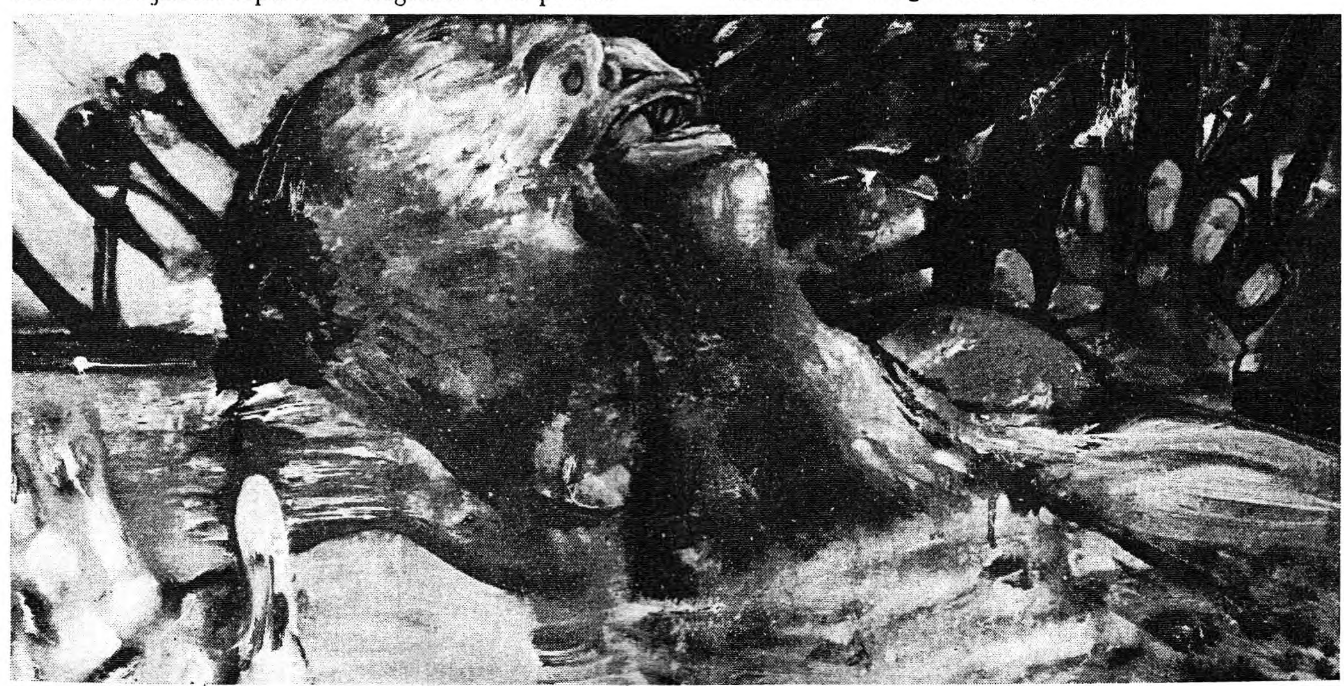
Après cela, nous pouvons comprendre pourquoi le Gouvernement n'est pas pressé de faire des déclarations socialistes et libérales; ce qu'il fait, jour après jour, sous la pression de l'étranger, prend à ses yeux un sens original et profond. La socialisation radicale serait aujourd'hui un objectif abstrait, et on ne pourrait la désirer qu'au nom d'une idéologie préfabriquée, puisque les nécessités objectives ne l'exigent pas pour le moment. S'il était un jour nécessaire d'avoir recours à elle, on le ferait d'abord, par exemple, pour résister au blocus et en tant qu'économie de guerre. Mais, de toutes façons, le phénomène apparaîtra avec la double caractéristique que nous trouvons dans toutes les mesures adoptées par le Gouvernement révolutionnaire, ce sera une réaction, un contrecoup, et, s'il était nécessaire de la maintenir, ce sera l'expression du sens authentique de la Révolution cubaine et l'objet de son auto-radicalisation. D'autre part, nous serons sûrs, alors, que cette socialisation satisfait les nouvelles exigences de la production et les revendications humaines du peuple cubain. Il est certain que la pratique crée l'idée qui lui donne un sens. Mais nous savons maintenant qu'il s'agit d'une pratique concrète et particulière qui découvre et *fait* l'homme cubain dans l'action.

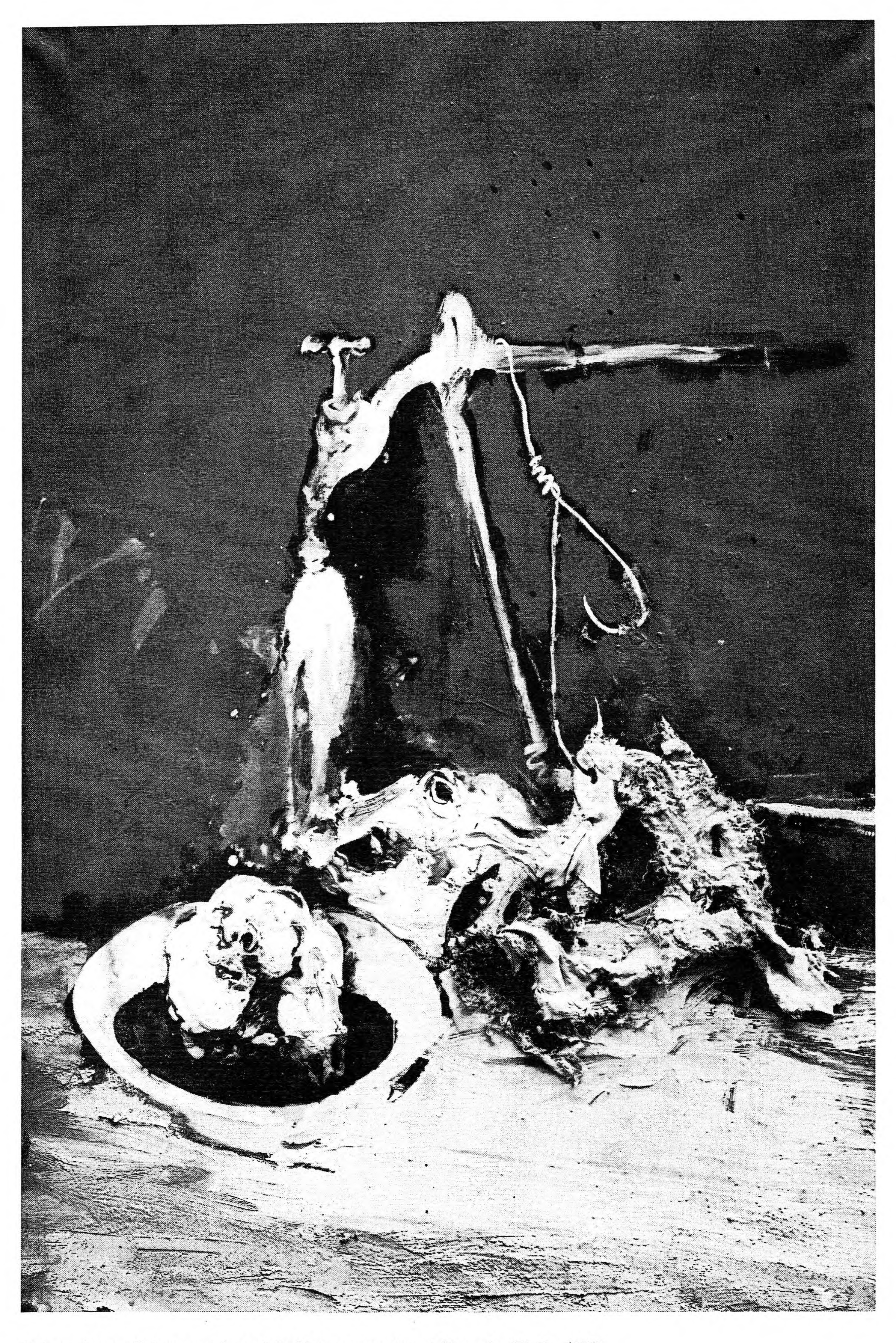
Jean-Paul SARTRE

(traduit de l'espagnol par Paul Aubert)



Cremonini : « Visage torturé » (Huile, 1961).





Rebeyrolle : « Taisez-vous ! » ; **série** Natures mortes et Pouvoir **(Huile, 1977).**





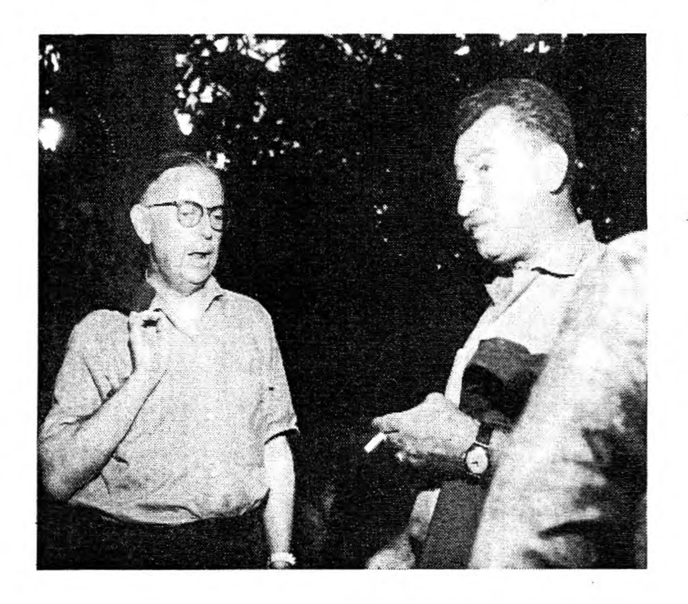
Brésil

CHRONOLOGIE

Mi-août — début novembre 1960 : Voyage au Brésil avec Simone de Beauvoir. Visite tout le Brésil — souvent en compagnie de l'écrivain Jorge Amado — y compris l'Amazonie. (Campagne électorale au Brésil pour l'élection présidentielle. La guerre froide est à son comble : on attend « les rouges » à Paris.) Donne de nombreuses conférences et interviews (sur la littérature, le colonialisme, la dialectique). Signe depuis le Brésil le Manifeste des 121. Communique de Rio à Claude Lanzmman son témoignage pour le procès du « réseau Jeanson ».

« Sartre se proposait de parler de Cuba aux Brésiliens. Nous avions vu une révolution triomphante. Pour comprendre le Tiers-Monde, il nous était nécessaire de connaître un pays sous-développé, semi-colonisé, où les forces révolutionnaires étaient encore, pour longtemps peut-être, enchaînées. Les Brésiliens que nous rencontrâmes convainquirent Sartre qu'en combattant dans leur pays la propagande de Malraux il servirait efficacement l' « Algérie et la gauche française. » (Simone de Beauvoir, **La force des choses,** Folio, t. II, p. 310.)

« C'est la raison pour laquelle, moi, Français, je vous parle d'une tare nationale que nous n'avons pas le droit de taire. Nous autres, vieux Européens, si nous voulons demeurer les amis des jeunes nationalismes, nous devons retrouver notre tradition d'internationalisme, alors que les pays sous-développés ne peuvent grandir qu'en affirmant leur propre nationalisme. » (**Le Monde,** 1er septembre 1960. Dépêche de l'A.F.P. citant la conclusion d'une conférence de Sartre à l'Institut Supérieur des Etudes brésiliennes, le 31 août 1960, à Rio de Janeiro, **M. J.-P. Sartre dresse un parallèle entre Cuba et l'Algérie.)**



« Non seulement Sartre exposait — dans des conférences, des articles, des interviews, à la radio, à la télévision etc. — ses points de vue sur l'Algérie et sur de Gaulle, mais il rendit visite au représentant du G.P.R.A. qui habitait à Copacabana avec sa femme. » (Simone de Beauvoir, **La force des choses,** p. 349.)



« Ils nous saluèrent par des airs dénués de conviction. Des femmes se tenaient derrière eux, en haillons quotidiens, des enfants sur les bras, l'air flapies. Nous nous sentions affreusement gênés par cette mascarade et par notre rôle idiot. Echange de sourires, poignées de main ; ils nous donnèrent — comme on le leur avait prescrit — des armes, des flèches, des diadèmes en plumes qu'il fallut poser sur nos têtes. » (Simone de Beauvoir, ibid. p. 373.)



Chez les mineurs, procès populaire des Houillères à Lens, décembre 1970.

Paul AUBERT

LA FIN DES INTELLECTUELS
ou
LE DÉSIR DE TOTALITÉ

Il n'est d'intellectuel que moderne. La notion ne naît pas avec l'Université mais avec la polémique et la nécessité historique de la substantification d'un adjectif — le 14 janvier 1898 lors de la publication dans l'Aurore *d'un* Manifeste des intellectuels *en faveur du capitaine Dreyfus — pour opposer la raison collective à la raison d'Etat.*

C'est cette définition française et historique que nous retiendrons, de préférence à la définition sociologique qui nous entraînerait trop loin sans nous épargner le ridicule de nommer « intellectuel » le premier garde-chiourme endimanché ou le dernier poète de cour. Elle n'est pas issue du savoir mais de l'utilisation à des fins politiques de la notoriété qu'il confère. Etre un intellectuel, c'est une attitude, pas un métier. Voilà ce que d'emblée Sartre a le mérite de rappeler. Naturellement celle-ci se prend et se comprend dans une société donnée, en fonction d'une culture et d'une situation politico-historique. La critique de la réalité ne suffit pas à situer l'intellectuel hors de la réalité qu'il critique. L'intellectuel est aussi le fruit des circonstances.

Depuis la dernière guerre, Sartre est toujours le symbole même de l'intellectuel, alors qu'en fait, même s'il a cherché par le voyage (URSS, Cuba, Chine, etc.) ou le témoignage (guerre d'Algérie, Vietnam, Tribunal Russell, etc.) à s'en rapprocher, il est resté à l'écart des grands événements contemporains. Ce n'est pas l'action du moraliste ni la réflexion du partisan que l'on examinera ici mais l'évolution et l'originalité d'une prise de conscience, d'une auto-définition qui reflètent le mieux encore notre temps. Sartre est sans doute le seul à avoir poussé si loin l'analyse de la transformation de la situation et de l'impossible statut de l'intellectuel.

Il propose, a posteriori — car il n'y a point d'intellectuels comme tels mais des situations dans lesquelles interviennent des individus plus ou moins déterminés — trois définitions illustrées par des périodes de sa vie. Mais ce n'est que lorsqu'il écrit Les Mots *en 1953 que Sartre s'intéresse vraiment à sa trajectoire.*

A chacune de ces définitions et de ces situations correspond l'élaboration d'un livre et d'une morale : à la première celle de L'Etre et le Néant, *à la seconde celle de la* Critique de la raison dialectique *et des conférences japonaises publiées sous le titre* Plaidoyer pour les intellectuels, *à la troisième celle d'un ouvrage en cours de rédaction avec Pierre Victor,* Pouvoir et Liberté.

DEFINIR

Un être engagé qui édicte des lois morales

Guidé jusqu'en 1942 par « la morale de l'enfance », sans être requis par la nécessité de l'engagement, Sartre comprend après la guerre le marxisme et la lutte des classes, vit une période de solidarité avec le Parti communiste (1942-1945 puis 1952-1956) et

définit l'intellectuel comme un simple commentateur de l'événement au nom de l'éthique universelle. Celui-ci pouvait assumer, le cas échéant, un engagement politique ponctuel sans que le cours de sa vie ou la production de son œuvre en fussent modifiés. La notion d'engagement littéraire, considéré non pas comme une fin mais comme une constatation, prenait le relais pour la justification : si la littérature la plus individuelle exprimait toujours quelque chose d'autre et traduisait la totalité des relations sociales, on était tranquille. Sartre faisait de plus une distinction entre l'intellectuel et le politique. Le premier incarnait l'universel, le second la contingence. L'intellectuel se trouvait donc par essence opposé au Pouvoir puisqu'il mettait constamment en évidence le décalage entre les idéaux partagés et leur réalisation juridique. Il n'était plus le fruit de circonstances critiques mais l'incarnation de la conscience universelle toujours « au-dessus de la mêlée » (R. Rolland), « responsable du monde et de lui-même » (L'Etre et le Néant, *p. 64). En fait, sa parole était celle d'un démiurge qui contribuait à structurer n'importe quel événement et pouvait substituer la réalité par sa représentation.*

Primat du logos, oubli de la praxis ? La tâche de l'intellectuel ne pouvait plus être longtemps de décrire, de nommer le monde cartésien. Comment ne pas voir que le verbe était la manifestation d'une conscience en crise, à la fois créatrice et créature, objet et sujet de la réalité qu'elle prétendait critiquer ?

L'intellectuel se mouvait donc dans une contradiction : son discours tendait vers l'universel mais il se trouvait « situé », lui, dans la particularité d'une conjoncture. Ainsi la conscience d'une crise — et le Pouvoir est toujours en crise puisqu'il n'est pas autre chose que l'institutionnalisation de la crise — produisait-elle la crise d'une conscience, et, avec elle, la crise du langage et la crise de la pensée, incapables de rendre compte de la nouvelle réalité. Le premier, en perdant sa double fonction normative et discursive, ne permettait plus la formulation de concepts nouveaux. Ecartelé entre la pensée de l'Histoire et l'histoire de la pensée, l'histoire de l'écriture et l'écriture de l'Histoire, l'intellectuel — fils d'une réalité problématique — devient alors celui qui fait de la réalité un problème. Ce que Hegel appelait « une conscience malheureuse ».

Une conscience malheureuse

On confond trop souvent l'intellectuel et le clerc — que Sartre appelle « technicien du savoir pratique ». Le premier est maintenant une âme inquiète qui ne se sent plus à l'aise dans la société de son temps, parce qu'il ne veut plus exprimer l'esprit objectif de sa classe ni mettre son savoir universel au service de l'intérêt particulier, comme le fait le second qui joue, agent d'une hégémonie, un rôle de conservation et de reproduction du savoir hérité. L'intellectuel traditionnel apparait désormais comme celui qui s'occupe de ce qui ne le regarde pas (cf. Plaidoyer pour les intellectuels, Situations VIII, *p. 394). Il ne peut plus être l'intellectuel organique de la bourgeoisie, comme le philosophe du XVIIIe siècle avait cette chance, sans être de mauvaise foi. Son choix et sa situation lui font un devoir d'assumer sa « bâtardise ». Sartre reconnaît qu'il n'arrivait pas à dépasser lui-même cette contradiction puisqu'elle « n'était pas dans les idées. Elle était dans mon être. Car cette liberté que j'étais impliquait celle de tous. Et tous n'étaient pas libres. Je ne pouvais pas sans craquer me mettre sous la discipline de tous. Et je ne pouvais pas être libre seul ». (Cité par* Simone de Beauvoir, La Force des choses *p. 333.) C'est la prise de conscience de cette contradiction qui constitue l'intellectuel. Mais le désir d'assumer celle-ci postulait celui de la perpétuer. Vouloir supprimer hors de soi l'antagonisme entre l'universel et le particulier supposait que l'on cherchât aussi à le traquer en soi.*

En attendant, l'intellectuel est quelqu'un qui au nom de cette conscience malheureuse « n'est pas si malheureux que ça » (Sartre par lui-même, *scénario du film d'Alexandre Astruc et Michel Contat p. 288), « ce qui veut dire que dans la plupart des cas il signe des pétitions », il donne des conseils, il découvre des vérités. Il conteste donc l'ensemble politico-social bourgeois tout en lui étant fidèle et soutient l'action et le projet prolétariens tout en leur étant étranger.*

Etre un intellectuel c'est donc un choix moral sans cesse contredit par la naissance, l'application du savoir et la situation sociale. Supprimer cette contradiction n'est pas possible sans vouloir aussi la disparition de l'intellectuel et de l'organisation sociale, c'est-à-dire du politique. Lorsqu'il essaie de mieux se situer dans l'univers social pour saisir et détruire en lui les limites que l'idéologie prescrit au savoir, l'intellectuel se rend compte que la société à laquelle il aspire « n'a objectivement plus de place pour lui » (Situations VIII, *p. 459) et que c'est lui-même qu'il dénonce.*

Une catégorie vouée à disparaître

Le nouvel intellectuel sartrien, défini après les événements de mai 1968 (vers 1972 cependant la trilogie se réduit à l'opposition entre intellectuel traditionnel et nouvel intellectuel, Sartre se situant lui-même à la charnière des deux) est donc celui qui réalisera en disparaissant la mission assignée par Lénine : « Le rôle des intellectuels consiste à rendre inutile l'existence de dirigeants spécialisés, intellectuels » (Ce que sont les « amis du peuple » et comment ils luttent contre les social-démocrates, *1894, Œuvres. Ed. de Moscou, t. 1 p. 321). Puisqu'il doit refuser au nom de sa conscience universelle tout pouvoir particulier, l'intellectuel ne peut pas être un dirigeant.* (Sartre par lui-même *p. 290). De plus, vouloir parler au prolétariat, aller vers les autres présuppose que l'on vient d'ailleurs. On ne supprimera la pratique de cette mauvaise conscience qu'en supprimant la situation dont celle-ci est issue, c'est-à-dire en effaçant la conscience elle-même, en mettant en cause les intellectuels « dans la forme de leur savoir et dans leur existence réelle »* (Situations VII, *p. 461). La contradiction antérieure ne sera plus telle si le nouvel intellectuel, ayant compris que l'universel c'est « ce qui est désiré par les masses, dans la réalité, dans le moment, dans l'immédiat »* (Situations VIII, *p. 467), et non la théorie issue en fait d'une description d'un projet de l'universel, d'une totalité*

déjà faite qu'elles ne partageront point, se met délibérement au service des masses ; s'il n'attend plus d'elles la vérification de ses propres idées mais procède à la mise en pratique des intuitions de celles-ci, lorsque cela semblera nécessaire, pour œuvrer à la synthèse communé. On cherchera donc un nouveau lieu, un lien original, un autre sens à la pensée. Reste la principale question : l'intellectuel peut-il penser sa propre disparition ?

CHERCHER

Le lieu

Dans cette situation, l'intellectuel n'aura plus de statut ni de rôle ; le temps du logos triomphant sera révolu. Il ne s'agira plus d'entretenir un savoir-faire et un faire-penser séparés. « La pensée n'est plus la pensée d'un homme qui ne fait pas ce que les autres font, mais qui dirige ce qu'ils font sans le faire, c'est la pensée de tous ceux qui font, c'est la pensée pratique en marche et qui se définit et se modifie au fur et à mesure que l'action se poursuit et se réussit ou s'achève. C'est ça la vraie pensée. » (Interview de J.-P. SARTRE le 12 juin 1978 par des intellectuels brésiliens : Marco Aurelio Garcia, Alecio De Andrade, Heitor Macedo et Eder Sader). C'est cet abandon de l'examen théorique des circonstances, cette redécouverte de la raison dialectique dans l'action qui intéressa Sartre dans le déroulement de la Révolution Cubaine lorsqu'il rédigea Idéologie et Révolution. *Si l'idéologie est une pensée collective, on doit user différemment de la raison analytique, chercher l'idée dans la pratique et rappeler que le tout est davantage et autre chose que l'ensemble des parties, puisque la pensée est un mouvement vers une perpétuelle restructuration du tout. Pour situer l'objet d'une étude, c'est-à-dire déterminer sa place réelle dans une totalité en mouvement, il convient de vivifier, au-delà du simple économisme, « ce sens dialectique qui fait saisir d'une même vue le conditionnement réciproque des facteurs, les renversements de situation que cette interaction détermine, le mouvement de l'ensemble, la dialectique complexe de l'un et du divers, du tout et des parties ».* (Situations VII, *p. 133).*

*C'est là rappeler ce qui fut source de polémique et d'incompréhension. Merleau-Ponty reprochait à Sartre d'oublier la dialectique en n'en considérant que les aspects ou les conséquences, de voir une finalité « c'est-à-dire la présence du tout dans ce qui de sa nature existe en parties séparées », au lieu de « la cohésion globale primordiale du champ d'expérience où chaque élément ouvre sur les autres ». (*Les aventures de la dialectique, *éd. Gallimard, 1955, p. 298.) A quoi Sartre répondait que c'était là se condamner à l'impuissance puisque « la contradiction affaiblie par une impulsion giratoire perd son office de « moteur de l'Histoire » et figure l'indice du paradoxe, le signe vivant de l'ambiguïté fondamentale ».* (Situations IV, *p. 269).*

Le point de vue n'est pas le même. Faut-il choisir entre la politique et la science ? Ou bien le recours à la dialectique sert à décrire un système, une fonction ou une structure et l'on refuse la réduction du tout aux parties et la déduction des parties du tout, pour les considérer simultanément dans leur recommencement — en usant d'une « pensée à plusieurs centres et à plusieurs entrées » qui « a besoin de temps pour les explorer tous », car « c'est une pensée qui ne constitue pas le tout mais qui y est située » (Merleau-Ponty ibid. *pp. 298-299) — ou bien il permet de prendre parti dans le combat de vérités contradictoires, d'expliquer le fait nouveau par rapport au tout en tant qu'il conserve et détruit le tout sur lequel il se fonde en le dépassant. Merleau-Ponty semblait oublier que le tout porte en lui des scissions et des conflits et qu'il est plus facile de le désirer que de le décrire. Pour lui, cette mise en avant du désir n'était que le reflet d'une idéologie. Pour Sartre cette volonté de description supposait une pensée statique. Or, c'est de la vie qu'il s'agit ; et la vision de Sartre le rappelle maintenant car elle présuppose la reconnaissance d'une unité de l'homme — formulée déjà par Gramsci et Machado dans les mêmes termes : « On ne peut séparer l'homo faber de l'homo sapiens » (A. Gramsci* La formation des intellectuels in Gramsci dans le texte, *éd. Sociales, 1975, p. 604) — et d'une unité de la société comme lieu où l'homme total prend forme ; mais aussi le refus de la hiérarchie des fonctions sociales basée sur la division du travail, et l'union des forces du travail et de la culture : le travail sera conçu comme un acte créateur et l'art comme un travail. (Sartre rejoint là Ernst Fischer —* cf. La nécessité de l'art, *éd. Sociales, 1965).*

Cela implique aussi la volonté de fonder une unité des sciences — et pas seulement des sciences humaines ou sociales — pour procéder à une restructuration du savoir, et donc celle de trouver désormais la méthode au cours de la recherche. On ne séparera plus l'universel et le particulier, le ponctuel et le global, la partie et le tout, le conçu et le vécu, la vie et la pensée. « En vérité tout savoir est pratique. Mais il n'y a pas longtemps qu'on le sait. » (Situations VIII, *p. 456) Sartre assigne au nouvel intellectuel transitoire la mission de se tenir à la disposition du groupe pour aider à reconstituer par la réalisation de l'unité populaire concrète dans la lutte, toutes ces unités défaites, l'Etat ayant fait de la nation un peuple fictif. « Le peuple, en France, atomisé, n'existe plus ou pas encore »* (Situations X, *p. 56).*

A la logique étatique — réductrice de l'identité dans l'identique, de l'antagonisme dans l'aporie — qui tend à institutionnaliser le quotidien en le codifiant, à unifier le divers en l'ordonnant, répondra la spontanéité des masses qui réintroduira le conflit dans cette réalité expurgée, extraira la dialectique de la logique, imposera à la certitude de l'abstrait le voisinage incertain du concret, pour faire surgir l'altérité par-delà l'identification, l'hétérogénéité par-delà l'homogénéisation. Ainsi « en chaque endroit où la lutte des classes s'intensifie, les masses retrouvent l'unité populaire et sont déjà le peuple au début de sa restitution ». (Situations X, *p. 57.) Sartre veut reconsidérer l'ensemble à partir de la cellule vitale et non de l'Etat-*

destin, fausse totalité abstraite constituée dans le temps par la violence de la logique.

Cette victoire de l'immanent sur le transcendant suppose que le recouvrement de l'identité coïncide avec la reconnaissance de l'altérité, car « le tout ne fonctionne en tant que tout que si les parties fonctionnent en tant que parties ». (Edgar Morin, La Méthode, *éd. du Seuil, 1977, p. 126.) Or, c'est bien à œuvrer pour la restructuration d'une autre totalité — à partir de la redéfinition des parties — et d'une relation de réciprocité dans l'affirmation d'une vérité contradictoire, que Sartre invite l'intellectuel.*

Le lien

*Reste à savoir quelle sera la nature, la cohésion, de cette nouvelle unité populaire et celle du rapport immédiat, du lien qui unira à elle l'intellectuel. « Si un intellectuel choisit le peuple il doit savoir que le temps des signatures de manifestes, des tranquilles meetings de protestation ou des articles publiés par des journaux « réformistes » est terminé. Il n'a pas tant à parler qu'à essayer, par les moyens qui sont à sa disposition, de donner la parole au peuple. » (*Situations X, *p. 56.) Voilà ce que Gramsci avait rappelé : « La façon d'être du nouvel intellectuel ne peut plus consister dans l'éloquence. » (*Op. cit. *p. 604.) Mais la comparaison s'arrête là car il conçoit l'intellectuel comme un dirigeant. Pour Sartre la transition semble plus ambiguë. La disparition de l'intellectuel dans le groupe en fusion sera le contrôle de la pensée analytique au nom de la nouvelle totalité à faire. Dans la notion d'engagement l'intellectuel traditionnel se définissait par un objet et une situation qui renvoyaient constamment à la conscience d'être partie prenante d'une totalité. Mais, le nouvel intellectuel sartrien, consubstantiel au groupe, avant de pouvoir être le groupe lui-même, sera-t-il transitoire ou escamotable ? Comment naîtra dans ce corps social encore indéfini ce type d'intellectuel organique, créateur et créature du groupe, jamais mandaté mais guide occasionnel, capable de créer un intellectuel collectif ? « Il peut y avoir à côté un mouvement d'intellectuels lié à cette organisation qui va en avant et qui agit, et participant à cette action et commentant comme intellectuels cette action dans son sens, dans sa profondeur, dans son sens théorique, pour se refondre quand ils peuvent ou veulent, à chaque instant s'ils le veulent, avec la masse qui va et agit. » (Interview de J.-P. S. par des intellectuels brésiliens, op. cit.) A une pensée universelle dans un corps individuel, Sartre préfère une pensée plurielle dans un corps collectif. « Il pensait dans d'autres têtes ; et dans la sienne, d'autres que lui pensaient. C'est cela la vraie pensée. » (Bertolt Brecht,* Temps de malheur, *1937.)*

Cette communion nouvelle, l'avènement de ce type de démocratie sociale, suppose une crise de la représentation — politique, certes, mais aussi littéraire ou artistique — car c'est sur un système de corrélation et de réciprocité, et non plus de hiérarchie et de subordination, que s'établira la communication entre les groupes. Il faudrait donc redonner un sens à ce corps social non cloisonné, où chacun se sentira solidaire et intégré, et, par conséquent, concevoir l'espace produit par lui.

Le sens

En fait, Sartre va plus loin encore car la disparition de l'intellectuel, son absorption hypothétique par le groupe, suppose la restructuration du groupe capable de s'auto-organiser et donc postule, avec l'inutilité du rôle du parti, la disparition de l'Etat, le refus du politique.

« Les problèmes que l'Etat cherche à résoudre sont des problèmes qui souvent n'existent pas ou n'existent que parce qu'il y a l'Etat pour les poser. » (Interview de J.-P. S. par des intellectuels brésiliens, op. cit.) A l'opposé des générations de réformistes qui, en prétendant fonder le social sur le politique, prenaient pour fondement ce qu'il aurait fallu fonder, Sartre veut fondre le politique dans le social.

Il s'agit là, par l'affirmation d'un nouvel espace social, d'introduire le spatial dans la pensée politique (voie ouverte par l'évolution de l'Etat lui-même qui, en redécouvrant son territoire, confond désormais la police et l'éducation, mais aussi par celle des méthodes scientifiques) et, par la confirmation du règne du présent, de faire coïncider le système et l'écosystème, le tout et la partie, le dedans et le dehors, dans la plus pure tradition anarchiste.

Cette réorganisation de l'espace suppose son autogestion par les usagers. A l'Etat, qui a eu le temps de forger sa logique et sa tautologie dans l'identique, les masses opposeront l'occupation de l'espace et l'affirmation de la vie dans l'autre. La connaissance partira du corps, de l'appropriation collective d'un être collectif, pour récupérer ce que Hegel appelle « l'esprit devenu étranger à soi-même. » Sartre retrouve donc un être générique, religieux ou messianique, naturellement bon. N'est-ce point tomber, en généralisant cette vision sociologique ou anthropologique, dans le travers qu'il reprochait parfois à la jeune génération : le refus de l'Histoire ? Perdre la mémoire — écarter l'écrit, abolir le savoir — pour l'occupation d'un lieu imaginaire, mais s'interroger à perte de vue sur le social.

La mondialité supplanterait l'historicité. A la stratégie globale des Etats répondrait la stratégie globale des groupes. Les séparations entre les essences (l'économique, le social, le politique, le religieux) et les fonctions (l'exécutif, le législatif) s'estomperait. Primat du topos, règne de l'instant. Hétéromanie, soif de l'apocryphe et de l'alter ego dans le désir réitéré d'une innocence réelle. Retour à l'aristotélisme par la poursuite de la substance dans la forme.

Il n'y a plus pour Sartre qu'une essence : le social, liée à la nature de l'homme, et qu'une expression : le socialisme décentralisateur. C'est là rêver une société universelle, un système ouvert à l'infini, oublier l'adversaire pour s'efforcer de proclamer immédiatement la fraternité entre les hommes ; c'est ce que prévoyait Bakounine avec l'émancipation du prolétariat : « le triomphe final de l'humanité » (Œuvres IV, p. 425).

Peut-on éviter, cependant, en acceptant la conception sartrienne, deux travers ? Celui de succomber au flou éthique ou esthétique d'un idéalisme globalisant, en cherchant dans la spontanéité des masses un prolongement à leur amnésie, un substitut à leur savoir. Cela reviendrait à nier les reproches faits à Claude Lefort lorsqu'il affirma que la classe pouvait s'organiser par elle-même, et le groupe tirer de lui-même sa cohésion (Situations IV, p. 256 ; Situations VII, *p. 7). (Mais est-il vraiment possible d'abandonner l'examen théorique des circonstances pour nier la totalisation théorique dans une synthèse avec un tout qui reste encore à définir et à faire : groupe, masses, peuple ?)*

Celui de revenir à des relations ancestrales avec le monde ouvrier. Ne retrouve-t-on pas dans l'évocation de celles-ci la même nostalgie qui fait nommer « peuple » la résurrection de la masse consciente, par l'attribution d'une existence objective à une substance éthique ? Sartre se situerait alors entre Bakounine et Michelet. On voit mal, d'autre part, comment les intellectuels qui doivent s'organiser aux-mêmes en même temps qu'ils aident à l'organisation des masses, pourront se fondre en elles, pour apparaître et disparaître à merci. Que ceux-ci soient maîtres à penser, scribes de la multitude, catalyseurs, coopérants ou consciences escamotables, le rapport au groupe est sensiblement le même ; la différence n'est que dans l'esprit de l'intellectuel, dans l'idée qu'il se fait de lui-même. Le nouvel intellectuel sartrien, même s'il dépasse la simple solidarité par un travail en commun — lequel ? — risque d'être encore l'ami du peuple *capable de réaliser « l'union organique intellectuels-ouvriers qui a existé au XIXe siècle »* (Situations VIII, *p. 475). Il ressemblerait donc encore à l'intellectuel traditionnel illustré entre les deux guerres par les écrivains prolétariens (Poulaille, Guilloux, Dabit etc.).*

Sartre reconnaît, cependant, que ce ne sont là que des propositions dont la réalisation est la tâche des jeunes intellectuels ; car il sait qu'il n'a pas résolu, lui, la question du statut de l'écrivain (son refus de dialoguer avec la bourgeoisie n'étant pas allé jusqu'à celui d'écrire des livres pour elle), de la littérature, de l'art ou de la recherche dans cette nouvelle société. Il suppose, pour le moment, que « l'intellectuel doit disparaître au fur et à mesure que la société sera plus démocratique, que les gens auront plus de temps pour penser ; l'intellectuel n'aura plus rien à faire en tant qu'intellectuel. Ce n'est pas qu'on n'écrira plus de romans ou de poèmes ou des essais, mais ceux qui les écriront le feront comme un travail supplémentaire gratuit ; et autrement ils auront un métier pratique comme les autres. » (Interview de J.-P. S. par des intellectuels brésiliens, op. cit.)

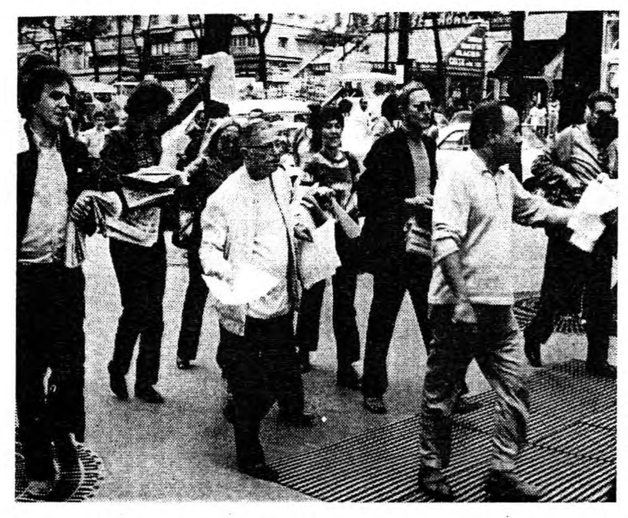
On peut, certes, maîtriser les formes ; peut-on dominer les essences ? L'homme peut-il choisir de n'être pas un animal politique ? Sartre finit par poser le problème du politique comme essence originaire et entrevoit, par-delà la totalisation du singulier, l'oubli de la dialectique et du marxisme : puisque le marxisme ignore l'essence. Penser la politique, l'Etat comme une abstraction, c'est se situer à nouveau dans le domaine des fins. Ce qui est sans doute original chez Sartre, c'est qu'il ne cherche pas à supprimer le politique par les voies du politique mais par un débordement du social. Autrement dit, il ne pense pas la violence. Il rappelle avec Marx que le politique est une aliénation et lui restitue son caractère contingent, semblant renouer, par bonds successifs du politique au social, dans l'éthique de groupe, avec « la morale de l'enfance ». N'est-ce pas faire de la société, non plus certes, comme dans l'Etre et le Néant, *une simple réunion de consciences moralisantes, mais une entité mystique globalisante ? La morale du groupe substituerait la morale du sujet. Le je serait un nous.*

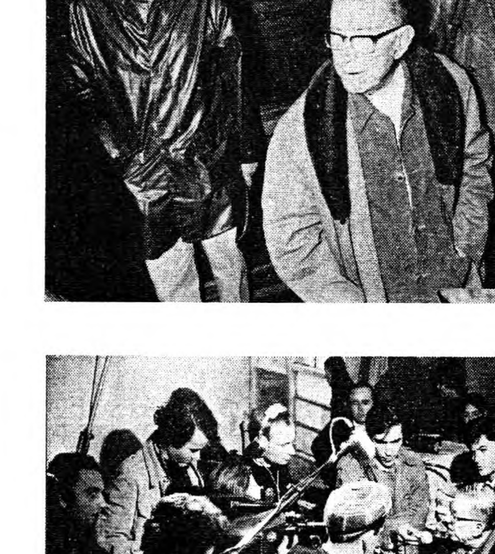
Mais Sartre souhaite encore la permanence d' « hommes de culture », qu'il n'ose plus nommer « intellectuels », pour assurer la conscience et la permanence du sens, alors que cette méthode ou hypothèse heuristique rendrait inutile la constitution d'une mémoire collective.

Toutes ces questions et ces contradictions redisent assez l'actualité d'une pensée qui remet tout à terre aussi souvent qu'il est nécessaire, reprend l'éthique à sa source, la tord soudain au rythme de la vie.

Par-delà le marxisme et l'anarchisme Sartre revient à l'ontologie. Parler des intellectuels c'est encore parler de soi. Entre Hegel, qui prévoyait la consolidation perpétuelle de l'Etat, et Bakounine, qui voulait sa disparition immédiate, mais plus près du second cependant, Sartre cherche à définir un nouveau socialisme, se fraye à travers l'espace un nouveau chemin, découvre de nouveaux lieux pour la pensée — hantés aussi peut-être par H. Lefebvre ou E. Morin. L'exploration ne fait que commencer.

Paul AUBERT

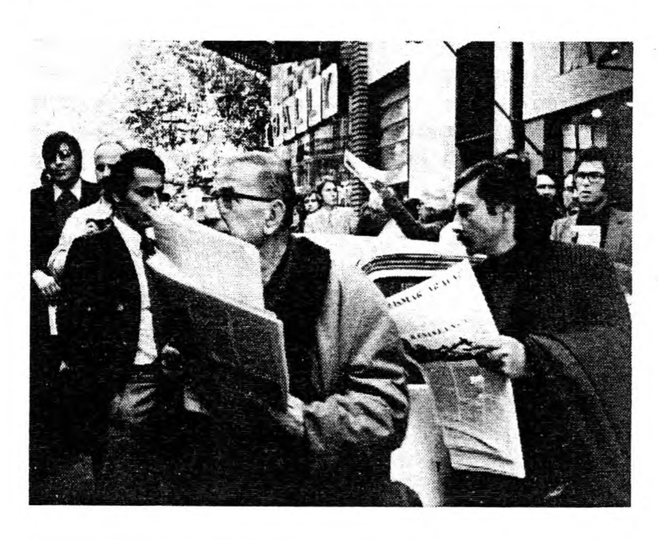


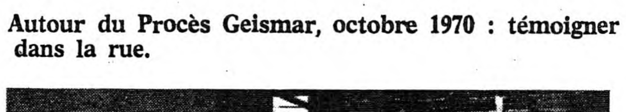






Distribuant La Cause du Peuple **dans la rue, et interpellé, juin 1970.**





Autour du Procès Geismar, octobre 1970 : témoigner dans la rue.





28 Avril 1970

COMBAT

0,60 FL. — SUISSE 0,50 Frs — ESPAGNE 8 pesetas

Jean-Paul Sartre prend provisoirement la direction de « La Cause du Peuple »

Dans un communiqué qu'il a publié hier après-midi, M. Jean-Paul Sartre déclare qu'après MM. Le Dantec et Le Bris, il a accepté de prendre, à titre provisoire, la direction de « La cause du peuple ».

« Pour éviter tout malentendu, *dit le communiqué*, je précise que cette décision n'implique, ni que la gauche prolétarienne change, si peu que ce soit, sa ligne, ni que je m'écarte des positions que j'ai prises dans « les temps modernes » et ailleurs. Il s'agit de faire échec à la manœuvre du gouvernement qui consiste à ruiner ce journal par des saisies répétées et à le discréditer, en faisant croire que ses articles sont des appels au meurtre. De façon plus générale, on vise à refuser le statut politique à la gauche prolétarienne et à traiter ses militants comme des « droit commun ».

« En prenant les fonctions de directeur responsable, j'affirme ma solidarité avec tous les articles qui, comme ceux qui ont été incriminés, traiteront de la violence qui existe aujourd'hui réellement dans les masses, pour en souligner le caractère révolutionnaire. S'il plaît au gouvernement de me déférer à la justice, il ne pourra pas empêcher mon procès d'être politique. »

« La cause du peuple » est l'organe de la « gauche prolétarienne », groupuscule issu notamment de l'Union des jeunesses marxistes léninistes de France (UJCML), et du mouvement du 22 mars, de Daniel Cohn Bendit.

L'un des dirigeants de ce mouvement qui groupe environ 2.000 membres, est M. Alain Geismar, ancien secrétaire général du SNESUP. Les deux responsables de la publication de la « Cause du peuple » ont été successivement arrêtés et écroués pour provocation aux crimes contre la sûreté de l'Etat, apologie du vol, du pillage, de l'incendie et du meurtre, M. Jean-Pierre Le Dantec, 27 ans, enseignant à l'école des Beaux-Arts, a été arrêté le 22 mars dernier. M. Michel Bris 26 ans écrivain, faisait l'objet d'un mandat d'amener depuis le 16 avril. Il a été écroué voici une semaine à la prison de la Santé.

La gauche prolétarienne, qui prend modèle sur l'action des partisans pendant la Résistance, fait porter son action sur les milieux de travailleurs immigrés — dans les foyers et les bidonvilles — et dans les usines. La « Cause du peuple » dont le dernier numéro est paru le 14 avril, et qui a été saisi, dénonçait surtout le patronat et ses « collabos » et exhortait les travailleurs à « briser les cadences » dans leurs ateliers.

Dimanche, des commandos de l'organisation maoïste ont attaqué les imprimeries des journaux « La Nation » et le « Parisien libéré ». Deux de ses membres font l'objet de poursuites pour reconstitution de ligue dissoute (l'UJCML avait été interdite au lendemain des événements de mai 1968).

FRANCE-SOIR

J.-P. Sartre... devient « responsable »

(l'Humanité) 10-IX-70

Flaubert éloigne Sartre de « La cause du peuple »

JEAN-PAUL SARTRE sera sans doute le grand absent du premier procès des vendeurs de « La cause du peuple », le journal de la gauche prolétarienne, qui doit se dérouler vendredi et samedi prochains devant la cour de Sûreté de l'Etat.

En effet, l'huissier chargé de délivrer la citation l'invitant à venir témoigner à l'audience, n'a pu joindre SARTRE. Et pour cause : il est à Rome. Non qu'il craigne d'être poursuivi en sa qualité de directeur de « La cause du peuple », mais parce qu'il polit, dans le plus grand secret, la clé de voûte de son œuvre littéraire et philosophique : un « Flaubert ».

FLAUBERT empêchant SARTRE de témoigner.

GEISMAR

« Ou l'on applique la loi avec fermeté ou l'on capitule »

déclare l'avocat généra[l]

après avoir rappelé l'attitude et les professions de foi de l'accusé : violence lutte ouverte dans la rue, incitation de jeunes à des actes regrettables, etc.

375 PERSONNES INTERPELLÉES depuis 48 heures à Paris : 14 sont déférées à la P.J.

A BILLANCOURT

Jean-Paul Sartre fait l'apologie de la violence

Mais les ouvriers de chez Renault ne se sont pas dérangés

SARTRE SIGNE DANS « LA CAUSE DU PEUPLE »

L'éditorial du dernier numéro de « La Cause du Peuple » commence par cette proclamation : « La Cause du Peuple continue ». L'essentiel de ce numéro est consacré à la relation du procès de Le Dantec et Le Bris et des manifestations du Quartier Latin.

Tous les articles, excepté l'éditorial, sont signés par Jean-Paul Sartre et il est précisé qu'une page a été « rédigée par Simone de Beauvoir ». Ainsi Jean-Paul Sartre sort de son rôle de direc-

Sartre philosophe de la contestation

Jean-Paul Sartre : « J'accuse » 25-V-70

« Pour chaque camarade arrêté, demain, cent se lèveront. » Tel était le communiqué de la Gauche prolétarienne (maoïste) au lendemain de l'arrestation de Jean-Pierre Le Dantec, directeur du journal « La Cause du peuple ». Le peuple, semble-t-il, ne s'est pas encore soulevé. Mais, mercredi, lorsque Jean-Pierre Le Dantec et Michel Le Bris — qui avait repris la direction de « La Cause du peuple » et avait été également arrêté — comparaîtront devant le tribunal de Paris, ils auront un témoin de marque : Jean-Paul Sartre, philosophe et dernier directeur en date du journal maoïste. Son but : obtenir un procès « politique » avec l'aide de Mes Henri Leclerc et Maurice Courrégé, qui fonderont leur argumentation sur le respect de la liberté de la presse.

François Rodica

LE PHILOSOPHE JEAN-PAUL SARTRE.

APRES SARTRE

— Dites, chef, si on rencontre François Mauriac en train de vendre « Le Figaro Littéraire » dans la rue, qu'est-ce qu'on fait ?

FRANCE-SOIR - 27 Mai 1970

Le slogan insolite des gauchistes à la Mutualité : « Arrêtez Jean-Paul Sartre »

« ARRETEZ Jean-Paul Sartre » : ce slogan insolite a été scandé lundi soir dans la salle archicomble de la Mutualité, à Paris, où les organisations gauchistes avaient convoqué leurs militants. Ce meeting avait lieu en raison du procès, demain mercredi, devant la 17e chambre correctionnelle, de Jean-Marie Le Dantec et Jacques Le Bris, directeurs successifs de « La Cause du Peuple », journal de la gauche prolétarienne (maoïstes).

Le philosophe J.-P. Sartre, qui présidait la réunion, est en effet le nouveau directeur du journal maoïste (d'accord sur ses articles, il ne l'est pas sur ses actions...) et il s'étonne toujours de n'être pas encore arrêté. « La Cause du Peuple » a bien été saisie à nouveau et une information (contre X... et non contre son directeur) a été ouverte pour « provocation au vol, au pillage et à la violence, et apologie du vol et du pillage ».

Des mots d'ordre

Après la réunion de la Mutualité, J.-P. Sartre poursuit le dialogue sur la chaussée.

SARTRE A BILLANCOURT

— A la violence bourgeoise, on ne peut opposer que la violence. Les jeux sont faits au Palais de justice. Mon témoignage ne signifierait rien. C'est à vous, travailleurs, de décider si l'action de Geismar est bonne.

Jean-Paul Sartre, après avoir refusé de témoigner au procès d'Alain Geismar, a tenu, à 14 heures, un meeting, place Bir-Hakeim, aux portes des usines Renault de Boulogne-Billancourt.

Mais si le directeur de « La Cause du Peuple » espérait convaincre les ouvriers de chez Renault, il faut bien dire que son entreprise a été un échec : ils étaient à peine quelques dizaines à s'être déplacés pour entendre Sartre évoquer la « nécessité de regroupement d'intellectuels et du peuple ».

Dix minutes plus tard, la « mini-manifestation » organisée par les amis d'Alain Geismar, s'est dispersée sans incident.

Sartre est déçu : il est libre

DANS « L'IDIOT INTERNATIONAL »

M. Jean Paul Sartre : je me considère comme disponible pour toutes tâches politiquement justes qui me seront demandées

Simone de Beauvoir directrice de « l'Idiot international »

Mme Simone de Beauvoir de[...]ectrice de publication [...]l gauchiste « L'Idiot [...]al ».

[...]bre romancière qui [...]1954 le prix Goncourt [...]es Mandarins » et [...]ernier ouvrage « La [...] » est récemment pa[...] comme de coutume [...]olitique de son com[...]an-Paul Sartre, deve[...]ement directeur de [...]e du peuple ».

Cet orateur sur un baril : Sartre

L'AURORE

Jeudi 22 octobre 1970

Il a refusé de témoigner au procès Geismar dont le jugement sera prononcé aujourd'hui à 13 heures

AH ! SARTRE NOUS A BIEN MANQUÉ...

NOUS sommes déçus, frustrés. Nous attendions M. Jean-Paul Sartre et il nous a fait faux bond. Il nous a terriblement manqué. Pourtant, paraît-il, il avait beaucoup de choses à dire sur le débat Geismar dont le jugement sera prononcé cet après-midi à 13 heures. Voilà des semaines, des mois, qu'il parcourt les rues et les avenues, la « Cause du Peuple » dans les mains, cherchant l'arrestation, l'inculpation, le procès, ce qui lui permettrait une déclaration fracassante qui rapidement deviendrait un livre sous le titre « Le Procès de Jean-Paul Sartre ».

Les désirs de "Minute"...

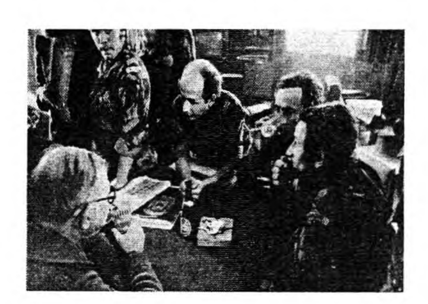








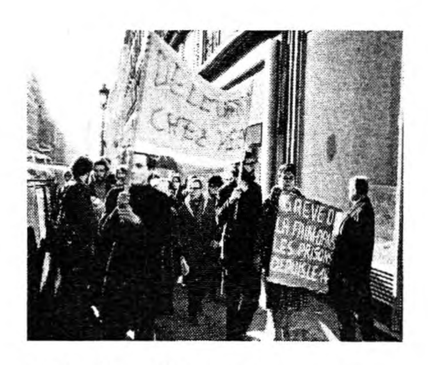








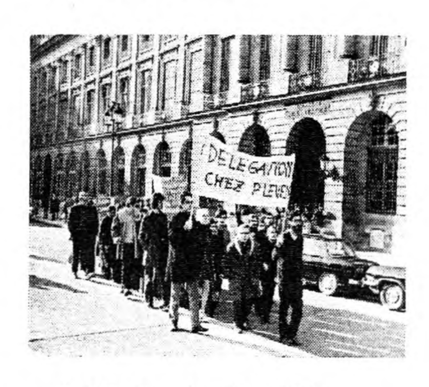
Manifestation pour les prisons,



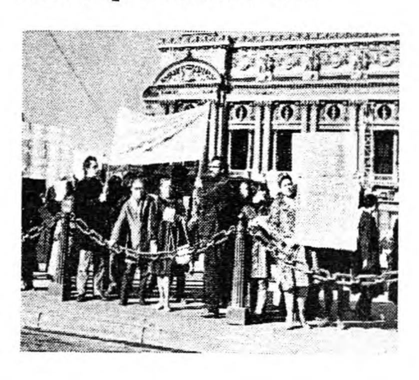
de la Chapelle Montparnasse



à la Place Vendôme



et à l'Opéra. Janvier 1971.





Avec Foucault, rue de la Goutte-d'Or, manifestation Djelatti, novembre 1971.



Enterrement d'Overnay, avec Michelle Vian, mars 1972.





Le Tribunal Russell

Première session : **Novembre 1966-Mai 1967, Stockholm.**

Deuxième session : **Novembre-Décembre 1967, Roskilde, Danemark.**



Jeudi 13 Avril 1967

Monsieur le Président de la République

Je me permets d'attirer votre attention sur les faits suivants.

Le Tribunal constitué en Novembre dernier sur l'initiative de Lord Russell compte tenir sa deuxième session à Paris du 26 Avril au début de Mai. Jusqu'ici rien ne fait croire que le gouvernement français s'y oppose – d'autant que les séances se tiendront devant des invités. Le président des sessions est M. Vladimir Dedijer, un Yougoslave qui a fait ces derniers mois de nombreux mais brefs voyages en France. Désirant y demeurer plus longtemps, à l'occasion de la prochaine session, il a demandé à notre Ambassade en Angleterre (où il se trouve présentement) de lui accorder un visa de séjour. Or non seulement ce visa lui a été refusé mais on lui a retiré le visa de transit. M. Dedijer ne s'est jamais mêlé aux affaires intérieures des Français, la preuve en est que, jusqu'ici, on le laissait aller et venir librement dans notre pays. Nous avons donc quelque raison de craindre que le brusque refus qu'on vient de lui opposer ait été motivé par le désir d'empêcher le Tribunal de siéger à Paris.

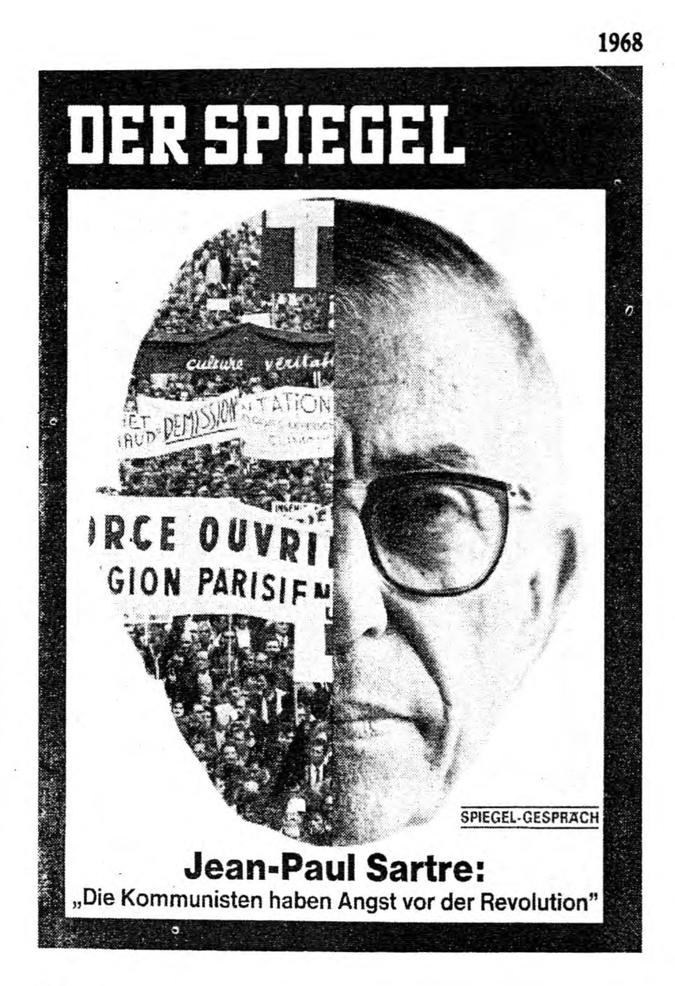
Je veux croire, Monsieur le Président de la République, que

nos appréhensions ne sont pas fondées et j'espère qu'on accordera un visa de séjour à M. Dedijer ainsi qu'aux autres membres du jury qui en auraient besoin et qu'aux personnes étrangères qui désireraient témoigner devant nous.

Je vous prie, Monsieur le Président de la République, de bien vouloir accepter l'assurance de ma très haute considération.

Jean-Paul Sartre
Président du Tribunal

1968



1971


BILLANCOURT: PROGRAMME DES COMITES DE LUTTE

la cause du peuple

N° 6 - Lundi 28 Juin
Nouvelle série hebdomadaire
2 F

J'ACCUSE

SARTRE ; "Le tournant de la fascisation"

LE TRIBUNAL POPULAIRE CONTRE LA POLICE

Dorothy Mac CALL



« Femme couchée », 1960. Lithographie de Giacometti.

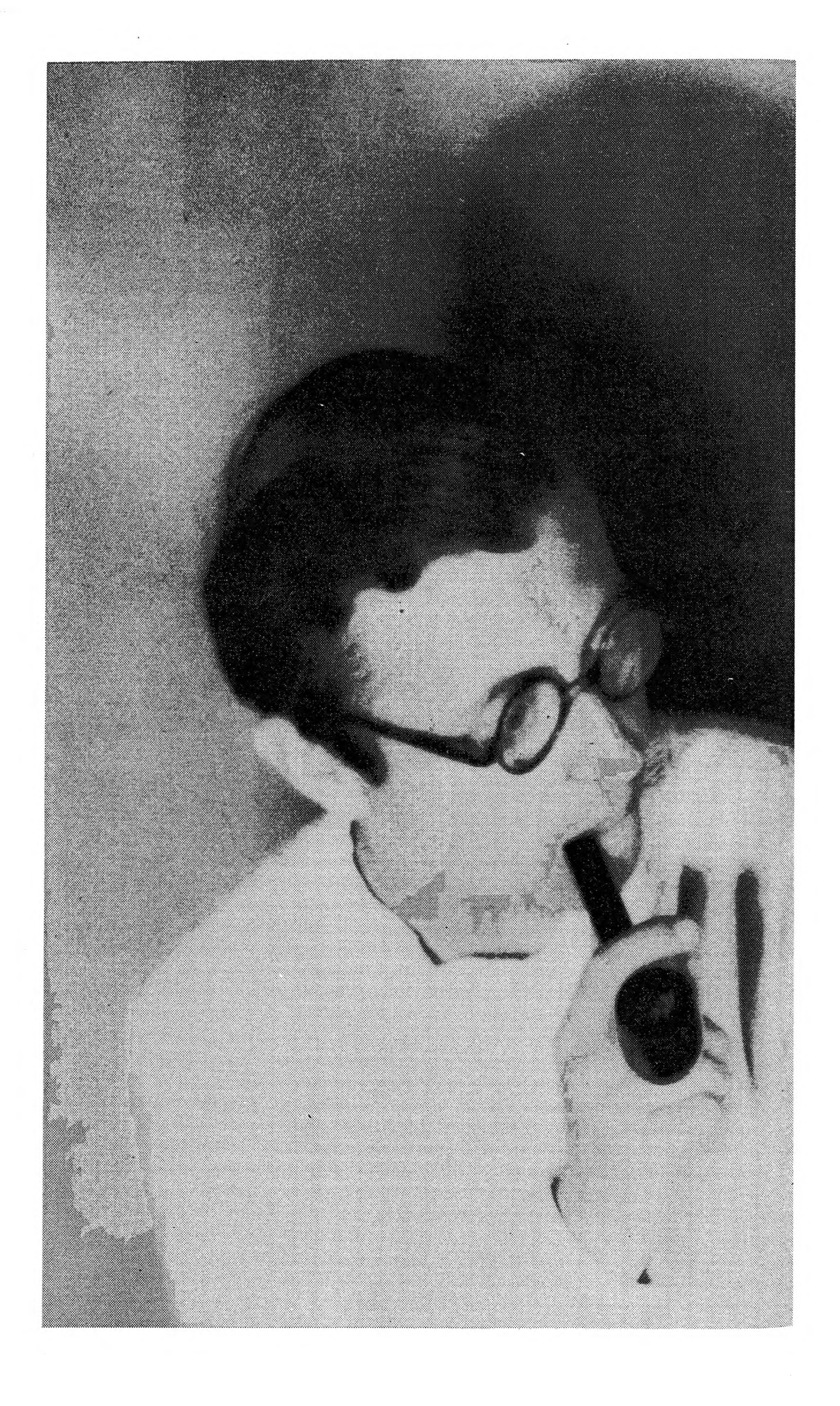
Existentialisme ou Féminisme

L'idée — la passion — à la base de tout le travail de Sartre, est celle de la liberté. Son projet, de **L'Etre et le Néant** à **La Critique de la Raison dialectique,** a été de construire une philosophie de la liberté. De l'ontologie à l'éthique, de l'éthique à la politique, un motif continu : nous sommes libres, nous devons nous « faire » libres. L'idée sartrienne de la liberté est une révolution permanente, jamais stabilisée, se régénérant d'elle-même perpétuellement. Il écrit dans son autobiographie : « L'adolescence, l'âge mûr, l'année même qui vient de s'écouler, ce sera toujours l'Ancien Régime : le Nouveau s'annonce dans l'heure présente mais n'est jamais institué : demain, on rasera gratis [1]. »

Dès le début, la liberté se revendique contre la nature, aussi bien comme essence que comme source de vie. Sartre est hostile à l'application du terme « nature » (dans ses deux acceptions) à la réalité humaine. Il rejette l'idée d'une nature humaine qui signifie pour lui une essence déterminée, un ensemble de qualités pré-définies. Bien davantage sommes nous ce que nous deviendrons ; notre définition, en tant qu'individus et en tant qu'espèce, se situe dans le futur : nous ne pouvons pas savoir ce qu'elle est tant que nous ne l'avons pas créée. A partir du moment où nous sommes libres nous sommes aussi responsables ; être libre veut dire être capable de choisir ; et veut dire aussi que nous pouvons choisir autrement. De ce point de vue, l'éternel féminin, comme la nature humaine, disparaît avec toutes ses contradictions. Il y a seulement ce que la femme a été dans le passé et ce qu'elle pourra devenir dans le futur. Cette liberté, avec son ouverture simultanée sur le futur, est l'aspect le plus optimiste, le plus réjouissant de l'existentialisme sartrien qui, dans cette perspective, n'est pas seulement un humanisme, mais un féminisme également.

Il existe un autre Sartre, plus intime et plus inquiétant, que ne révèle pas l'essai édifiant qu'est **L'existentialisme est un humanisme.** Dans **La Nausée** Roquentin avoue :

1. Les Mots, **Gallimard, 1964, p. 198-199.**







« Femme de Venise IV », 1956. Bronze de Giacometti. Fondation Maeght.

« J'ai peur des villes. Mais il ne faut pas en sortir. Si on s'aventure trop loin, on rencontre le cercle de la Végétation. La Végétation a rampé pendant des kilomètres vers les villes. Elle attend. Quand la ville sera morte, la Végétation l'envahira, elle grimpera sur les pierres, elle les enserrera, les fouillera, les fera éclater de ses longues pinces noires ; elle aveuglera les trous et laissera pendre partout des pattes vertes. Il faut rester dans les villes, tant qu'elles sont vivantes, il ne faut pas pénétrer seul sous cette grande chevelure qui est à leurs portes : il faut la laisser onduler et craquer sans témoins. Dans les villes, si l'on sait s'arranger, choisir les heures où les bêtes digèrent ou dorment, dans leurs trous, derrière des amoncellements de détritus organiques, on ne rencontre guère que des minéraux, les moins effrayants des existants [2]. »

Les villes sont des créations de l'homme, et en tant que telles constituent l'unique protection contre la nature, la végétation — « une grande chevelure » — qui est simplement là à attendre, engloutissant l'homme et s'emparant de lui. La charge sexuelle de cette nature qui fait peur et répugne est nettement féminine. Dans le chapitre de **L'Etre et le Néant** intitulé « De la qualité comme Révélatrice de l'Etre », Sartre essaie de définir le lien symbolique entre certaines qualités physiques et ce qu'il considère comme leurs contreparties morales. Il entreprend ainsi une analyse du visqueux — son image personnelle de l'antivaleur :

« Le visqueux est **docile.** Seulement, au moment même où je crois le posséder, voilà que, par un curieux renversement, c'est **lui** qui me possède. C'est là qu'apparaît son caractère essentiel : sa mollesse fait ventouse. /.../ J'écarte les mains, je veux lâcher le visqueux et il adhère à moi, il me pompe, il m'aspire ; son mode d'être n'est ni l'inertie rassurante du solide, ni un dynamisme comme celui de l'eau qui s'épuise à me fuir : c'est une activité molle, baveuse et féminine d'aspiration, il vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrait m'attirer. /.../ Le visqueux, c'est la revanche de l'En-soi. Revanche douceâtre et féminine... [3] »

L'horreur, dans ce passage, est non seulement l'horreur de la femme, mais celle du vivant lui-même, exprimé par la sexualité. Roquentin rêve de n'avoir « ni sang, ni lymphe, ni chair [4] ». La scène climatérique du châtaignier de **La Nausée** est la révélation de la vie comme obscénité. En contemplant cet arbre Roquentin le perçoit comme une contingence : la pâte de l'existence prolifère gratuitement, vit sans fin, dénuée de tout sens. Plus insidieusement encore, l'existence organique — douce, gluante, féminine — n'apparaît pas là, autour de lui : elle est une part de lui-même ; elle **est** lui-même. La féminité, ressentie par Sartre comme un symbole du naturel et du sexuel, est — à ce titre précisément — refusée. C'est une passivité apparente qui agit sur l'homme et menace de l'attirer vers elle. Possédé par le féminin **en soi** — la force vitale — il craint d'être dépossédé de sa liberté.

Dans ses romans et ses premières pièces Sartre considère le plus souvent ses personnages féminins avec dégoût, et leur sexualité comme un piège pour ses héros. Si les quelques exceptions — Annie dans **La Nausée** et Ivich dans **Les Chemins de la Liberté** — sont décrites avec affection, voire respect, c'est dans la mesure où elles rejettent leur sexualité, Annie au nom de sa création théâtrale de « moments parfaits », Ivich à cause de l'obstination excessive avec laquelle elle exprime — d'une manière aussi puissante que celle de Sartre lui-même — l'horreur d'être engloutie.

Quand Sartre évoque le féminin dans **L'Etre et le Néant,** son langage ressemble plus à celui de ses obsessions qu'à celui de son discours philosophique. Suzanne Lilar souligne dans son livre — **A propos de Sartre et de l'amour** — que « c'est en nous envoûtant qu'il prétend nous persuader du danger de l'envoûtement [5] ». Le pouvoir qu'il cherche à excercer sur son lecteur dans ces passages n'est plus celui du philosophe qui, selon sa propre définition, essaie de « communiquer des pensées par des signes [6] », mais plutôt celle du poète qu'il décrit dans

2. La Nausée, **Folio/Gallimard, 1938, p. 217-218.**
3. L'Etre et le Néant, **Gallimard, 1943, p. 700-701.**
4. La Nausée, **Folio/Gallimard, 1938, p. 45.**
5. Suzanne Lilar, A propos de Sartre et de l'amour, **Grasset, 1967, p. 77.**
6. J.-P. Sartre, « L'écrivain et sa langue », **in** Situations IX, **Gallimard, 1970, p. 45.**

Qu'est-ce que la littérature ? et qui regroupe les mots selon des associations magiques. Les descriptions que Sartre fait du visqueux et des trous dans **L'Etre et le Néant** ne dérivent pas logiquement de son analyse de l'**en-soi** et du **pour-soi.** Elles ne sont inhérentes ni à l'ontologie ni à la pensée existentielle en général ; elles sont enracinées dans la sensibilité particulière de l'auteur. Obsédé par son horreur du vivant dans toutes ses formes, Sartre-l'écrivain prend le pas sur Sartre-le-philosophe et utilise ses mots comme un moyen magique d'imposer ses obsessions au lecteur.



Masson : « Le viol », 1939.

La sorcellerie verbale des métaphores anti-sexuelles de Sartre semble avoir exercé sur Simone de Beauvoir sa séduction spécifique. Après leur rencontre elle note, dans une allusion prudente, sa fascination pour l'imaginaire privé de Sartre : « Que mon petit monde était étriqué, auprès de cet univers foisonnant ! Seuls, plus tard, certains fous m'inspirèrent une humilité analogue, qui découvraient dans un pétale de rose un enchevêtrement d'intrigues ténébreuses [7] ». Mieux encore, avec sa passion à défendre Sartre, elle place de telles obsessions dans une construction rationnelle, comme elle le fit lors d'une interview pour le public américain :

« Il pense que la nausée ou révulsion en face de tout ce qui est contingent et sans goût, et, d'autre part, la joie à surmonter le « donné » et à exister comme liberté sont les deux phases d'une même expérience [8] ».

Dans cette version la nausée est neutralisée en idée, à l'encontre de l'évidence, éminemment opposée, de la philosophie de Sartre et de sa fiction.

L'aspect le plus gênant de l'influence de Sartre dans **Le Deuxième sexe** consiste en l'acceptation par S. de Beauvoir — exprimée dans de nombreux passages tout au long du livre — de son rejet de la **nature,** de la vie biologique et de la chair. Voici quelques exemples :

— Dans « Histoire » (les Nomades) : « ce n'est pas en donnant la vie, c'est en risquant sa vie que l'homme s'élève au-dessus de l'animal ; c'est pourquoi dans l'humanité la supériorité est accordée non au sexe qui engendre mais à celui qui tue [9] ».



— Dans la même partie (les premiers agriculteurs) : « Peu à peu l'homme a médiatisé son expérience et dans ses représentations comme dans son existence pratique, c'est le principe mâle qui a triomphé. L'Esprit l'a emporté sur la Vie, la transcendance sur l'immanence, la technique sur la magie et la raison sur la superstition. La dévaluation de la femme représente une étape nécessaire dans l'histoire de l'humanité : car c'est non de sa valeur positive mais de la faiblesse de l'homme qu'elle tirait son prestige [10]. »

— Et, pour finir, dans le chapitre sur les Mythes :

« La contingence charnelle, c'est celle de son être même qu'il subit dans son délaissement, dans son injustifiable gratuité. Elle le voue à la mort. Cette gélatine tremblante qui s'élabore dans la matrice (la matrice secrète et close comme un tombeau) évoque trop la molle viscosité des charognes pour qu'il ne s'en détourne pas avec un frisson. Partout où la vie est en train de se faire, germination, fermentation, elle soulève le dégoût parce qu'elle ne se fait qu'en se défaisant ; l'embryon glaireux ouvre le cycle qui s'achève dans la pourriture et la mort. Parce qu'il a horreur de la gratuité et de la mort, l'homme a horreur d'avoir été engendré ; il voudrait renier ses attaches animales ; du fait de sa naissance, la Nature meurtrière a prise sur lui [11]. »

Le point de vue, dans tous ces passages, est le même que celui de Sartre : ni la vie ni même son enseignement n'ont de valeur particulière. Risquer sa vie est mis sur le même plan que tuer. La vie est radicalement séparée de l'âme, le corps de l'esprit. La valeur humaine devient, par définition, l'anti-nature. En suivant l'idée du triomphe du principe masculin sur le principe féminin, de l'Esprit sur la Vie, Simone de Beauvoir donne son approbation au vainqueur, comme son assimilation de la vie à l'immanence, à la magie et à la superstition, le rend

7. Mémoires d'une jeune fille rangée, **Folio/Gallimard, p. 475.**

8. Cité par Michel Contat et Michel Rybalka in Les Ecrits de Sartre, **Gallimard, 1970, p. 420.**

9. Le Deuxième sexe I, **Idées/Gallimard, p. 84.**

10. Le Deuxième sexe I, **Idées/Gallimard, p. 97.**

11. Le Deuxième sexe I, **Idées/Gallimard, p. 197.**



« Femme menacée », 1971.
Toile de Hélène de Beauvoir.

évident. Le fait même d'écrire **Le Deuxième sexe** confirme sa conviction : « l'étape nécessaire » de la dévaluation de la femme est terminée mais, dans le contexte de Simone de Beauvoir, la seule justification de ce changement d'appréciation est la toute nouvelle et effective capacité de la femme à refuser le principe féminin qu'elle est supposée personnifier. L'auteur fait allusion à une « valeur positive » de la femme, mais ne nous donne aucun exemple. Dans le troisième passage, sur la contingence de la chair, nous reconnaissons le langage de **La Nausée** et de **L'Etre et le Néant.** La nature, écrit S. de Beauvoir, est « meurtrière » et nous condamne à mort ; elle ne nous a donné aucun exemple de la vérité opposée, à savoir que la nature produit la vie et la nourriture qui permet de continuer cette vie.

Dans ces passages décisifs, la sensibilité de S. de Beauvoir semble doubler celle de Sartre. Pourtant, en lisant les premiers volumes de son autobiographie, nous trouvons une sensibilité toute différente. Elle évoque « la multiple splendeur de la vie [12] », et note : « Sartre avait une foi inconditionnée dans la Beauté qu'il ne séparait pas de l'Art, et moi je donnais à la Vie une valeur suprême [13]. » Un mot qui apparaît souvent dans ses écrits est le mot « bonheur » : « Dans toute mon existence, je n'ai rencontré personne qui fût aussi doué que moi pour le bonheur, personne non plus qui s'y acharnât avec tant d'opiniâtreté [14]. »

L'acte sexuel, quand Sartre le décrit dans ses romans ou dans ses courts récits, est toujours répugnant et habituellement dépourvu de tout sentiment d'amour ou même de plaisir. Pour S. de Beauvoir dans la force de l'âge, quand le cœur, la tête et la chair sont à l'unisson, être physiquement en vie est un grand événement.

Voilà qui semble soutenir l'affirmation de Suzanne Lilar selon laquelle S. de Beauvoir, dans **Le Deuxième sexe,** est partagée entre deux attitudes fondamentalement divergentes à propos de la vie : « sa propre conception, résolument optimiste, son amour du monde, de la vie, de la nature, son amour de l'amour, et celle de Sartre, imprégnée du tragique de la gnose [15]. » Mais cette opposition entre les deux écrivains ne prend pas en considération la division intérieure de S. de Beauvoir entre son optimisme et ce qu'Elaine Marks appelle « l'élément fondamental de sa sensibilité : les rencontres avec la mort [16]. » Suzanne Lilar ne considère ni l'influence de la tragique histoire de Zaza sur « l'amour du monde » de S. de Beauvoir, ni son puritanisme hérité de l'enfance. A cet égard, l'éducation de S. de Beauvoir fut, comme celle de Sartre, pénétrée par une hostilité chrétienne de classe moyenne envers la chair — exprimée dans les deux familles par la tentative de la rejeter hors de la vie. Tout au long du **Malentendu** Suzanne Lilar réduit **Le Deuxième sexe** non seulement à l'influence de Sartre mais, plus particulièrement et plus injustement encore, à l'influence de ce qu'elle appelle le gnosticisme sartrien. Cela devient pour elle une erreur fatale : rien de valable n'est retenu.

Suzanne Lilar parvient à ignorer non seulement la relation ambivalente de S. de Beauvoir au corps — évidente dans son autobiographie — mais aussi les pages les plus lyriques du **Deuxième sexe.** Car, malgré toute son énergie démystifiante, il est significatif que S. de Beauvoir ait choisi pour finir son livre une affirmation de la possibilité du couple dans un monde d'égalité entre les sexes :

« Affranchir la femme, c'est refuser de l'enfermer dans les rapports qu'elle soutient avec l'homme, mais non les nier ; qu'elle se pose pour soi elle n'en continuera pas moins à exister **aussi** pour lui : se reconnaissant mutuellement comme sujet chacun demeurera cependant pour l'autre un **autre** ; la réciprocité de leurs relations ne supprimera pas les miracles qu'engendre la division des êtres humains en deux catégories séparées : le désir, la possession, l'amour, le rêve, l'aventure ; et les mots qui nous émeuvent : donner, conquérir, s'unir, garderont leur sens ; c'est au contraire quand sera aboli l'esclavage d'une moitié de l'humanité et tout le système d'hypocrisie qu'il implique que la « section » de l'humanité révèlera son authentique signification et que le couple humain trouvera sa vraie figure [17]. »

12. La Force de l'Age, **Folio/ Gallimard, p. 19.**
13. La Force de l'Age, **Folio/ Gallimard, p. 32.**
14. La Force de l'Age, **Folio/ Gallimard, p. 34.**
15. **S. Lilar,** Le Malentendu du « Deuxième sexe », **P.U.F., 1969, p. 85.**
16. **Elaine Marks,** S. de Beauvoir : Encounters with Death **(New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1973), p. 4.**
17. Le Deuxième sexe II, **Idées/ Gallimard, p. 503-504.**

Elle déclare dans ses **Mémoires** qu'elle a « toujours accordé à l'amour une haute valeur [18] ». Elle ne considère pas, d'ailleurs, l'amour ou toute autre valeur « féminine » en opposition directe ni avec ce que S. Lilar appelle, en insistant, la réalité des valeurs fémines — qui sont des « valeurs d'acquiescement, de respect, d'accueil, d'amour [19] », ni avec l'argument selon lequel « les pactes de liberté réciproque rendent l'adultère moins dégradant, ils n'en sacrifient pas moins l'éros féminin, essentiellement monogame [20]. Suzanne Lilar emploie, comme de nombreuses féministes radicales françaises dont la pensée est par ailleurs totalement différente de la sienne, le terme de « spécificité féminine » ; agissant de la sorte elle enferme les femmes dans sa propre définition du terme et il est difficile de voir comment la notion de spécificité peut être différente de « éternel féminin [21] ».



Pour les droits des prisonniers, à la Mutualité, février 1971.

L'objection fondamentale de Suzanne Lilar au **Deuxième sexe** porte sur le refus par S. de Beauvoir de ce qu'elle appelle la vocation féminine, ou de toutes les autres qualités « naturellement » féminines. Depuis **Le Deuxième sexe** et jusqu'à ses interviews les plus récentes, S. de Beauvoir a constamment nié la validité d'une notion de féminité inhérente — que les femmes partageraient du simple fait d'être nées femmes. Elle se révolte contre le sens que S. Lilar donne à la condition féminine : cette condition a été mais ne doit plus être le destin de la femme. La théorie de S. de Beauvoir, sur la valeur humaine comme transcendance, n'empêche pas d'accorder une grande importance à l'amour ou à la maternité lorsqu'ils sont vécus comme un choix et non comme une destinée. Le refus de définir, au-delà de la biologie, une différence catégorique entre l'homme et la femme [22] n'implique pas un encouragement à la similitude, comme S. Lilar et d'autres adversaires le prétendent. Au contraire, son refus des généralisations aliénantes à partir de la différence des genres exprime chez S. de Beauvoir une préférence pour l'exploration de la diversité réelle des individus, et un encouragement à la tenter.

Dans une interview avec Sartre — **Auto-portrait à soixante-dix ans** —, le critique et ami de Sartre, Michel Contat, commente : « On /.../ peut inférer de la lecture de vos romans beaucoup de choses concernant la manière dont vous avez vécu la sexualité. »

Sartre répond : « Oui, ou même dans mes ouvrages philosophiques. Mais ça ne représente qu'un moment de ma vie sexuelle [23]. »

A partir de 1948 il est évident — dans ses textes — que Sartre a dépassé cette « phase ». Dans certains de ses essais et dans toutes les pièces postérieures à cette date nous trouvons des signes de son changement d'attitude envers la nature, la sexualité et la femme. L'expression la plus précoce de ce changement est **Orphée Noir** (1948), préface d'une anthologie de la poésie noire de langue française. Le langage de Sartre célèbre la nature et le corps sexuel en une prose d'un lyrisme unique dans son œuvre :

« Sur la mer et dans le ciel, sur les dunes, sur les pierres, dans le vent, le Nègre retrouve le velouté de la peau humaine ; /.../ il est tour à tour la femelle de la Nature et son mâle ; et quand il fait l'amour avec une femme de sa race, l'acte sexuel lui semble la célébration du Mystère de l'être. /.../ Ainsi la négritude, en sa source la plus profonde, est une androgynie [24]. »

Ce lyrisme inattendu est inséparable de sa description de la poésie noire comme « la seule poésie révolutionnaire authentique dans le monde contemporain ». Une remarque astucieuse de Iris Murdoch souligne l'importance de la politique de Sartre pour la compréhension de tout ce qu'il écrit : « Les passions politiques de Sartre marquent tout son travail et sont responsables de contradictions incompréhensibles pour quelqu'un qui le considérerait comme un philosophe académique [25]. » Dans ses premiers travaux, Sartre essaie d'analyser l'aspect fondamental de sa rébellion contre toute contingence, et la sexualité, pour lui, n'est qu'une manifestation supplémentaire de l'**en-soi.** Or, pour les poètes de l'**Orphée Noir,** le vivant, loin d'être un adversaire, est vécu comme

18. Mémoires d'une jeune fille rangée, **Folio/Gallimard, p. 198.**
19. **Lilar,** Le Malentendu du « Deuxième sexe », **P.U.F., 1969, p. 27.**
20. **Lilar,** Le Malentendu du « Deuxième sexe », **P.U.F., 1969, p. 150.**
21. **Peut-être le seul écrivain en France qui ait réussi à dépasser ce dilemme — décrire la « spécificité féminine » sans y enfermer les femmes — est Hélène Cixious dans** Le Rire de la Méduse.
22. **S. de Beauvoir reconnaît la différence entre les hommes et les femmes, mais évite prudemment le piège de la définition catégorique : « ...il demeurera toujours entre l'homme et la femme certaines différences ; son érotisme, donc son monde sexuel, ayant une figure singulière ne saurait manquer d'engendrer chez elle une sensualité, une sensibilité singulière : ses rapports à son corps, au corps mâle, à l'enfant ne seront jamais identiques à ceux que l'homme soutient avec son corps, avec le corps féminin et avec l'enfant ».** Le Deuxième sexe, **Idées/Gallimard, p. 502-503.**
23. Autoportrait à soixante-dix ans, **in** Situations X, **Gallimard, 1977, p. 146-147.**
24. Orphée Noir, **préface à** l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache, **éd. Léopold Sédar Senghor, P.U.F. 1948, p. 33. Et in** Situations III, **Gallimard, 1949, p. 268.**
25. **Iris Murdoch,** Sartre, Romantic Rationalist **(New Haven : Yale University Press, 1959), p. 79.**



une source de libération et de joie. Ce que Sartre dira plus tard de Genet est vrai pour lui-même : « il est beaucoup trop lucide pour ignorer ses contradictions [26] ». En s'ouvrant à la puissance révolutionnaire de la poésie noire il doit s'ouvrir, par l'imaginaire, à un autre soi-même affranchi de son propre dégoût envers la réalité sexuelle. Il est trop facile de figer Sartre dans les obsessions de ses premiers travaux : il munit lui-même d'armes ses critiques pour cela ! En opposition avec sa propre ontologie et sa longue réfutation de toute nature humaine, l'obsesssion de Sartre suggère au contraire qu'il y a une nature femelle : l'analyse phénoménologique du féminin dans **L'Etre et le Néant** et les personnages féminins de sa fiction sont investis d'une charge sexuelle et émotionnelle évidente. Margery Collins et Christine Pierce, dans leur attaque féministe, affirment que « à la fois dans sa psychologie et dans sa fiction, Sartre attribue aux femmes une essence et des rôles qui démentent sa théorie et font de lui un sexiste traditionnel [27] ». Cette accusation, qui réduit les contradictions de Sartre à une épithète, ne rend justice ni à lui ni au féminisme. Dans un passage exceptionnellement révélateur de **Saint Genet** Sartre écrit : « Mais on ne comprendra rien à son cas si l'on ne veut pas admettre qu'il a entrepris, avec une intelligence et une vigueur exceptionnelles, de faire sa propre psychanalyse ; il serait absurde de l'expliquer par des impulsions alors que c'est contre elles qu'il veut retrouver son autonomie [28]. »

Toute juste évaluation de l'attitude de Sartre à l'égard de la sexualité doit prendre en compte sa détermination, comme chez Genet, contre ses propres « impulsions » — ou obsessions — pour « trouver son autonomie ». Paradoxalement le volontarisme qui l'oppose résolument à la nature le place également dans un conflit créatif avec sa propre « nature ». Dans la mesure où il vit ses obsessions comme ce sur quoi il n'a pas de contrôle et qui le submerge, sa lutte contre elles devient une tentative d'auto-libération. Son horreur de la sexualité, et plus particulièrement du féminin, une fois amenée à la conscience, porte avec elle un désir de dépassement : ce qui est important, écrit-il de Genet, ce n'est pas ce que les gens font de nous mais ce que nous faisons nous-mêmes de ce qu'ils ont fait de nous.

Cette description, à laquelle Sartre a fréquemment fait allusion depuis comme étant sa définition « présente » de la liberté [20], caractérise un effort de libération qui est à la fois personnel et politique.

Avant que S. de Beauvoir n'écrive **Le Deuxième sexe**, Sartre pouvait se permettre d'ignorer la dimension politique de son horreur pour le féminin. L'évidence d'un changement dans sa compréhension de la femme, après **Le Deuxième sexe**, est des plus frappantes si l'on compare les personnages féminins de ses pièces avant et après 1949. Dans chacune des quatre pièces que Sartre écrivit après cette date c'est à un personnage féminin qu'il donne la voix de l'authenticité morale contre les échecs et la mauvaise foi des autres personnages. Je pense à Hilda dans **Le Diable et le Bon Dieu** (1951), à Anna dans **Kean** (1953), à Véronique dans **Nékrassov** (1955), à Johanna dans **Les séquestrés d'Altona** (1959). La signification de l'amour, dans ces pièces tardives, change elle aussi radicalement. A l'opposé d'Electre dans **Les Mouches** (1943), d'Estelle dans **Huis-clos** (1944), et de Jessica dans **Les mains sales** (1948) dont « l'amour » pour le héros est à la fois un truquage et un piège, l'amour de Hilda pour Goetz, d'Anna pour Kean, et de Johanna pour Frantz, est mis en valeur ; c'est une expression de la possibilité humaine à laquelle le héros est confronté.

L'importance particulière de cette transformation est plus directement révélée encore dans une page de **Saint Genet** (1952) :

« Odon de Cluny ayant eu dessein de dégoûter les âmes chrétiennes de l'amour humain, écrivait, après Chrysostome, que la beauté du corps est tout entière dans la peau. « En effet, si les hommes, doués comme les lynx de Béotie d'intérieure pénétration visuelle, pouvaient voir ce qui est sous la peau, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette grâce féminine n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez

26. Saint Genet, comédien et martyr, **Gallimard, 1952, p. 161.**
27. Margery Collins et Christine Pierce, Holes and Slime : Sexism in Sartre's Psychoanalysis, **in** Women and Philosophy, **éd. Carol C. Gould and Marx W. Wartofsky (New York : Capricorn Books, 1976), p. 125.**
28. Saint Genet, **p. 152.**
29. Dans « Sartre par Sartre », Situations IX, p. 101-102, **Sartre note : « Je crois qu'un homme peut toujours faire quelque chose de ce qu'on a fait de lui. C'est la définition que je donnerais aujourd'hui de la liberté : ce petit mouvement qui fait d'un être social totalement conditionné une personne qui ne restitue pas la totalité de ce qu'elle a reçu de son conditionnement ; qui fait de Genet un poète, par exemple, alors qu'il avait été rigoureusement conditionné pour être un voleur. »**

ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saleté partout... Comment pouvons-nous désirer de serrer dans nos bras le sac d'excréments lui-même ? [30] »

Celui qui n'a jamais été amoureux peut acquiescer à l'impardonnable stupidité de cette homélie... Répondre, c'est une autre question... Il n'y a qu'une seule réponse : on n'aime rien si on n'aime pas tout, — le véritable amour est un salut.

Suzanne Lilar, faisant allusion à ce passage, perçoit très justement que « le purificateur l'emporte sur le puritain [31] ». Mais, en attaquant la « désacralisation » que fait S. de Beauvoir du mariage et de la maternité dans **Le Deuxième sexe**, elle remarque, d'une façon quelque peu vindicative, que « le pathétique du destin de S. Beauvoir est dans [le] décalage [entre sa propre évolution et celle de Sartre]. Sartre et elle marchent finalement dans la même voie mais à distance. /.../ Ce qui frappe le lecteur au terme de ces réflexions sur l'érotisme, c'est la solitude de S. de Beauvoir [32] ».



Curieusement S. Lilar ne donne aucune preuve à l'appui de cette affirmation. Dans son autobiographie, **Les Mots**, Sartre se concentre sur son enfance et plus spécialement sur l'origine et la signification de sa vocation d'écrivain : ceci n'inclut pas sa relation avec S. de Beauvoir. Cependant, dans les interviews de ces dernières années, — bien qu'on sente toujours qu'une histoire plus intime et plus complète de leurs rapports, confrontant directement les obsessions de Sartre et les réactions de S. de Beauvoir, ne verra pas le jour de leur vivant [33] —, il semble désireux de combler ce vide et, dans son « Autoportrait à soixante-dix ans », il donne une réponse éloquente aux réflexions de S. Lilar sur la « solitude » de S. de Beauvoir ainsi qu'aux très habituelles présomptions sur l'influence à sens unique de sa pensée sur celle-ci.

« Sartre : (Simone de Beauvoir) était la seule qui était à mon niveau de connaissance de moi, de ce que je voulais faire. Donc, elle était l'interlocuteur parfait, l'interlocuteur qu'on n'a jamais eu. C'est une grâce unique. Il y a probablement beaucoup d'écrivains, hommes ou femmes, que quelqu'un de très intelligent a aimés et aidés. C'est le cas de George Eliot, par exemple : son second mari l'a beaucoup aidée. Ce qui est unique entre Simone de Beauvoir et moi, c'est ce rapport d'égalité.

Michel Contat : En quelque sorte, vous vous donnez l'un à l'autre « l'imprimatur » ?

Sartre : Exactement. C'est tout à fait la formule qui convient. Les critiques qui viennent après, dans les journaux ou les revues, peuvent me faire plus ou moins plaisir, mais elles ne comptent pas vraiment. Depuis **La Nausée**, ça c'est toujours passé comme ça.

Michel Contat : Il vous est arrivé quand même de vous défendre contre les critiques de Simone de Beauvoir, non ?

Sartre : Ah, considérablement ! D'ailleurs nous nous insultions même... Mais je savais que c'était elle qui aurait finalement raison. Ce qui ne veut pas dire que j'accepte toutes ses critiques mais la majorité.

Michel Contat : Etes-vous aussi sévère pour elle qu'elle l'est pour vous ?

Sartre : Absolument. Le maximum de sévérité. Ça n'a pas de sens de faire des critiques qui ne soient pas très sévères quand on a la chance d'aimer celui ou celle que l'on critique [34]. »

Ignorer la « grâce unique » de leur présence réciproque et de l'intertextualité de leurs œuvres fausse le sens de leur relation, tout comme de refuser d'en reconnaître le côté obscur et destructeur.

En écrivant **Le Deuxième sexe**, en 1947 et 1948, S. de Beauvoir commence par s'exercer pour son sujet « irritant » et se hâte de se dissocier de la « querelle du féminisme... à présent à peu près close [35] ». Ce n'est qu'en 1972 qu'elle proclame publiquement qu'elle était « devenue

30. Saint Genet, **p. 491. L'importance de ce passage pour Sartre est accentuée du fait qu'il répète la même chose dans le dialogue fondamental entre Hilda et Goetz dans** Le Diable et le Bon Dieu **(III, 10).**

31. Suzanne Lilar, A propos de Sartre et de l'amour, **p. 222.**

32. Suzanne Lilar, Le malentendu..., **p. 174.**

33. Il est probable qu'une documentation supplémentaire sur la relation Sartre-Beauvoir sera rendue publique après leur mort, comme les remarques suivantes de Sartre le suggèrent : Michel Contat : Vous n'avez aucune crainte devant le jugement de la postérité ? Sartre : Aucune. Non pas que je sois persuadé qu'il sera bon. Mais je souhaite qu'il ait lieu. Et il ne me viendrait pas à l'esprit d'éliminer des lettres, des documents sur ma vie personnelle. Tout cela sera connu. Tant mieux si cela permet que je sois aussi transparent aux yeux de la postérité — si elle s'intéresse à moi — que Flaubert l'est aux miens. « Sur L'Idiot de la famille », in Situations X, **Gallimard, 1976, p. 105.**

34. Jean-Paul Sartre, « Autoportrait à soixante-dix ans », in Situations X, **Gallimard, 1976, p. 190-191.**

35. Le Deuxième sexe I, **Idées/Gallimard, p. 11.**

féministe ». Elle donne, dans sa déclaration, une définition politique et activiste du féminisme et explique son changement d'attitude :

« J'entendais, par être féministe, se battre sur des revendications proprement féminines indépendamment de la lutte des classes. Aujourd'hui, je garde la même définition : j'appelle féministes les femmes ou même les hommes qui se battent pour changer la condition de la femme, bien sûr en liaison avec la lutte des classes, mais cependant en dehors d'elle, sans subordonner totalement ce changement à celui de la société. Et je dirais qu'aujourd'hui je suis féministe de cette manière-là [36]. »

Le nouveau féminisme de S. de Beauvoir est exprimé avant tout par un changement de langage. Elle affirme, par exemple, qu'il y a « deux choses que nous devons combattre : premièrement le capitalisme, ensuite les attitudes patriarcales [37] ». Il est surprenant, pour le lecteur, que ce concept de « patriarchie » — à présent fondamental dans la pensée féministe — ait été notoirement absent du **Deuxième sexe**. Elle a également déclaré que, si elle avait à réécrire ce livre, elle donnerait à la notion d'**Autre** une base économique, en insistant sur le phénomène du manque et du besoin. Cette situation est exactement analogue — cela arrive ! — au changement dans la pensée de Sartre entre **L'Etre et le Néant** et **La Critique de la Raison dialectique** [38].

C'est ainsi que l'influence décisive a été, pour la pensée actuelle de Simone de Beauvoir comme pour le changement politique dans la philosophie de Sartre, l'apparition en 1970 d'un Mouvement radical de Libération des Femmes. Simone de Beauvoir y joua un rôle actif et, il y a encore quelques années, elle co-présidait **Choisir**, un groupe féministe militant pour la réforme de l'avortement. En 1973, elle signa, tout comme d'autres Françaises éminentes, le **Manifeste des 343**, déclarant avec elles qu'elle avait subi un avortement clandestin. A présent, elle est à la tête d'une organisation appelée **Ligue du Droit des Femmes**, qui relève les cas de discrimination. Le groupe a aussi créé **S.O.S. Femmes** pour aider les femmes battues et les victimes de viol. Bien que S. de Beauvoir se soit de plus en plus tournée vers la politique ses essais autobiographiques et les interviews publiées depuis **Le Deuxième sexe** montrent que sa pensée au sujet des femmes n'a pas, fondamentalement, changé [39]. Le développement politique de son féminisme n'implique en aucune manière une répudiation du **Deuxième sexe.** Au contraire, dans tous ses livres, elle nous dit qu'il demeure son livre favori, celui qui lui a « apporté les plus solides satisfactions [40] ».

Avec le Mouvement des Femmes, **Le Deuxième sexe** a pris une certaine respectabilité. Au début il choqua et fut mal compris ; à présent il est « domestiqué » mais toujours mal compris. Un travail colossal — il est devenu un monument — qui doit être considéré avec le respect distant dû aux ancêtres vénérables. S. de Beauvoir elle-même a favorisé ce genre d'attitude par la façon dont elle insiste sur le fait que ce livre a été écrit à partir d'une situation privilégiée d'indépendance qui permit sa sérénité d'expression. Son affirmation d'une indépendance privilégiée est à la fois vraie et trompeuse. Economiquement elle s'est suffi à elle-même durant toute sa vie d'adulte ; elle n'a pas connu les liens du mariage et de la maternité. Mais son lien à Sartre a été aussi noué et difficile à comprendre que l'aurait été celui à un mari ou à une famille. L'idée personnelle que se faisait Sartre de la liberté a, à la fois, nourri et contaminé **Le Deuxième sexe** : cette étude de la condition féminine, élaborée à partir d'énergies conflictuelles entre l'indépendance et la dépendance de Simone de Beauvoir, engage son auteur dans des voies plus subjectives qu'elle ne le reconnaît. Sous la cohérence de sa pensée, les contradictions du livre rendent la lutte de Simone de Beauvoir, dans sa vie comme dans son œuvre, indécise — prise qu'elle est entre le besoin d'autonomie et celui d'une union avec un autre.

Dorothy MAC CALL

Traduit de l'américain par Lydie et Patricia CEIRANO

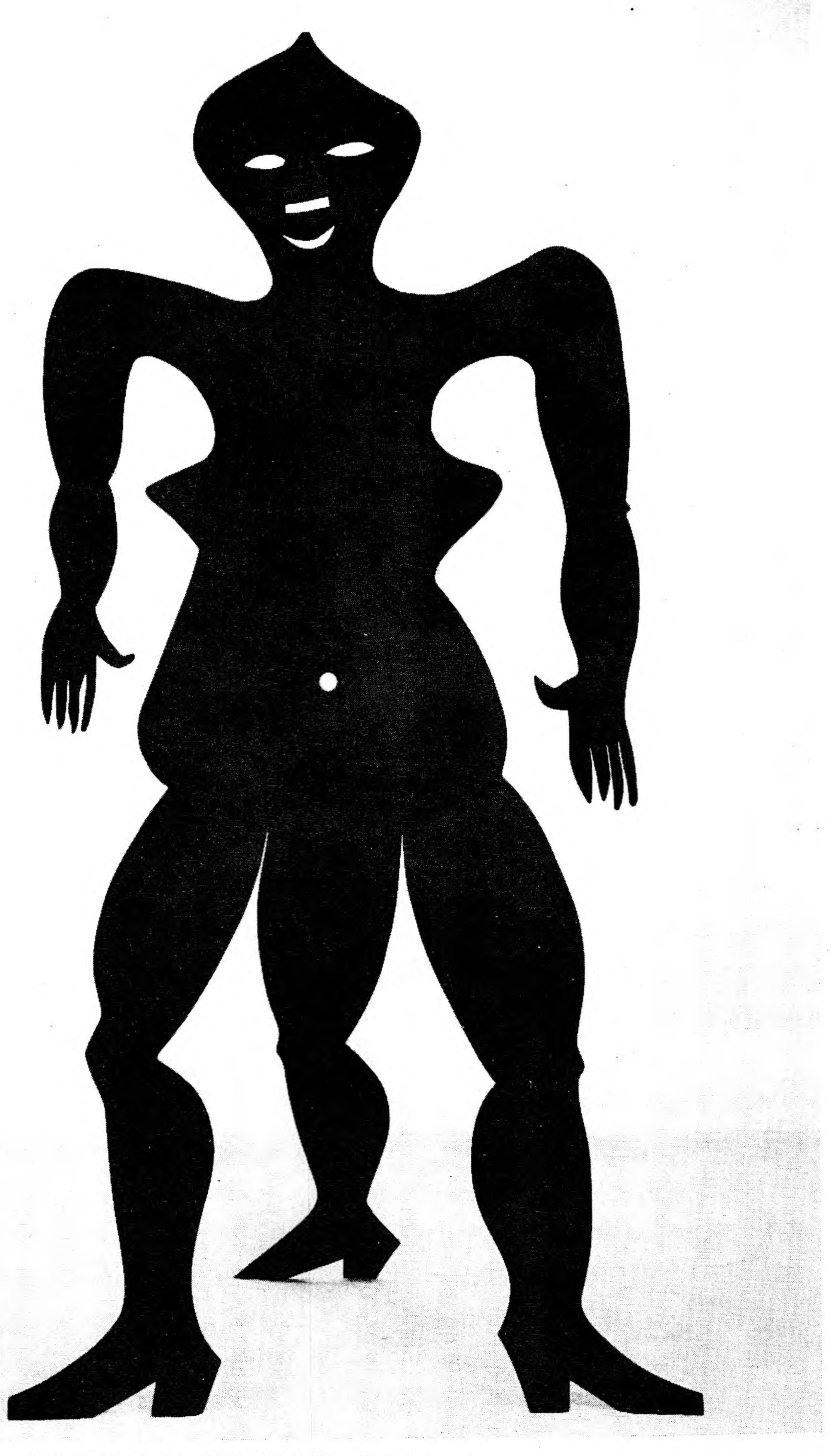
36. S. de B., « La femme révoltée », in Le Nouvel Observateur, **14-2-72, p. 48.**

37. Interview avec Caroline Moorehad : « A talk with Simone de Beauvoir », **in** New York Times Magazine, **2 June 1974, p. 94.**

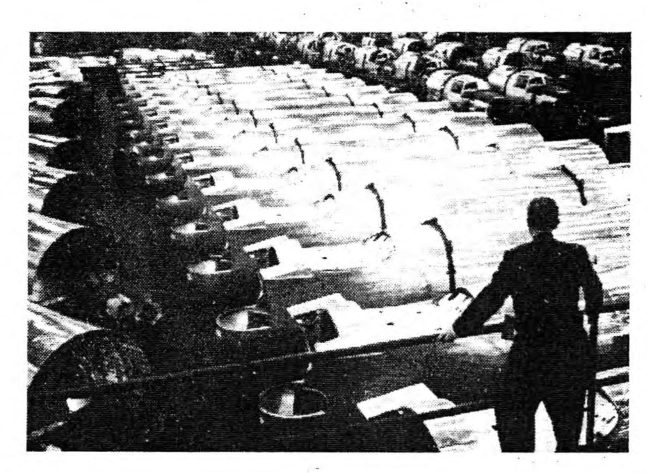
38. Dans une récente discussion publique entre eux sur le féminisme, les déclarations de Sartre tendent à compléter et à renforcer celles **de S. de Beauvoir. Il reconnaît qu'il y a « des traces de machisme, et même de phallocratie » dans son travail. Quand S. de Beauvoir lui reproche : « Comment se fait-il que vous ayez parlé de tous les opprimés : des travailleurs, des Noirs, dans** Orphée noir, **des Juifs, dans** Réflexions sur la question juive, **et que vous n'ayez jamais parlé des femmes ? Pourquoi avez-vous ignoré l'oppression dont les femmes sont victimes ? », il admet : « Dans sa généralité, je n'en avais pas conscience. Je ne voyais que des cas particuliers. Bien sûr, j'en voyais des tas. Mais, chaque fois, je considérais l'impérialisme comme un défaut individuel de l'homme, et une certaine obéissance particulière comme un trait de caractère de la femme. »** S. de Beauvoir interroge Sartre, **in** Situations X, **p. 116-117. La réalité de cette ignorance est beaucoup plus complexe. Mais, pour des raisons de simplifications politiques, Sartre semble avoir pensé que le féminisme était le sujet de S. de Beauvoir ; son rôle à lui étant d'apprendre d'elle et de l'aider.**

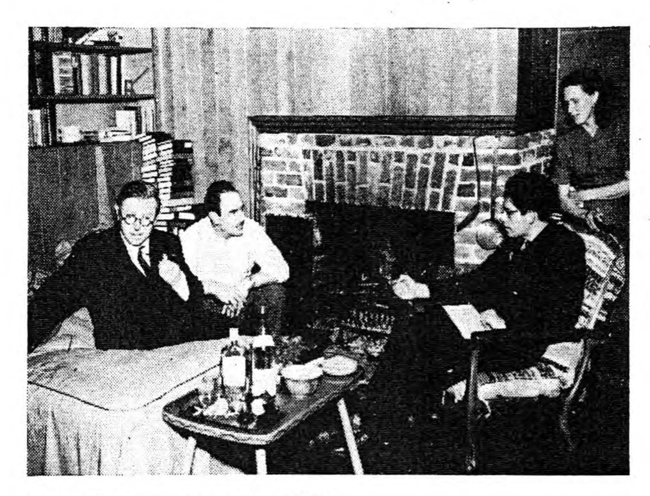
39. Il y a eu toutefois quelques changements dans la revendication. Elle a, par exemple, au cours de ces quelques dernières années, modifié le refus qu'elle opposait à la notion de « valeurs féminines ». Dans son « interview » avec Sartre elle lui demande : « Personne, parmi nous, n'admet l'idée qu'il y a une nature féminine ; mais est-ce que, culturellement, le statut de l'oppression de la femme n'a pas développé en elle certains défauts, mais aussi certaines qualités, qui diffèrent de ceux des hommes ?... Si nous nous considérons comme détenant certaines qualités positives, est-ce qu'il ne vaut pas mieux les communiquer aux hommes, que les supprimer chez les femmes ? » Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre, **in** Situations X, **Gallimard, 1976, p. 131.**

40. La force des choses, I, **Folio/Gallimard, p. 267.**

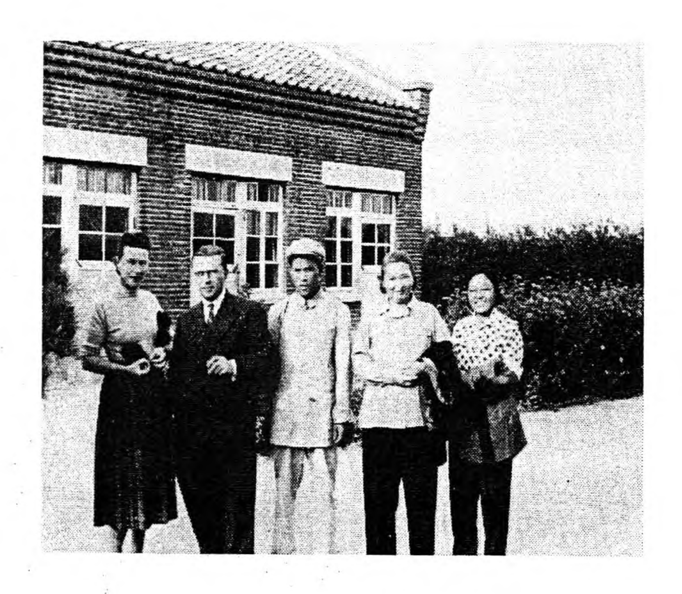


Calder, « Creeter aux deux bras baissés », 1974 (195 × 100 × 75 cm).



Etats-Unis et Canada, 1945.
Autres voyages en 1946 et 1949.



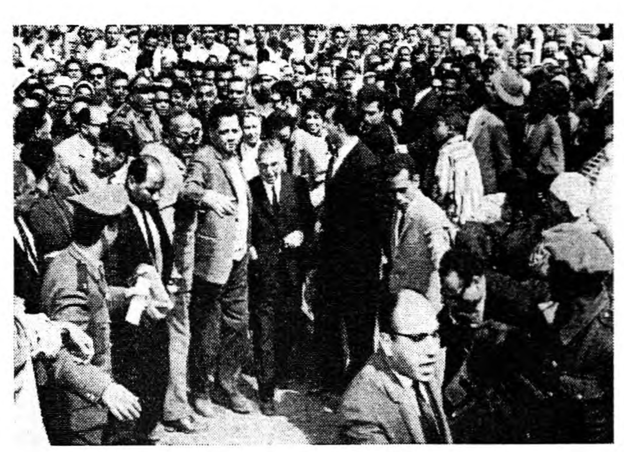


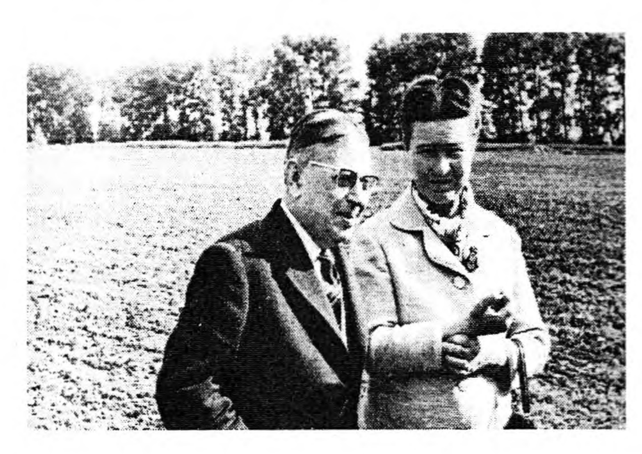
En Chine, en 1955. Voit Mao et s'entretient avec le Maréchal Chen-Ti. En 1966, au Japon.











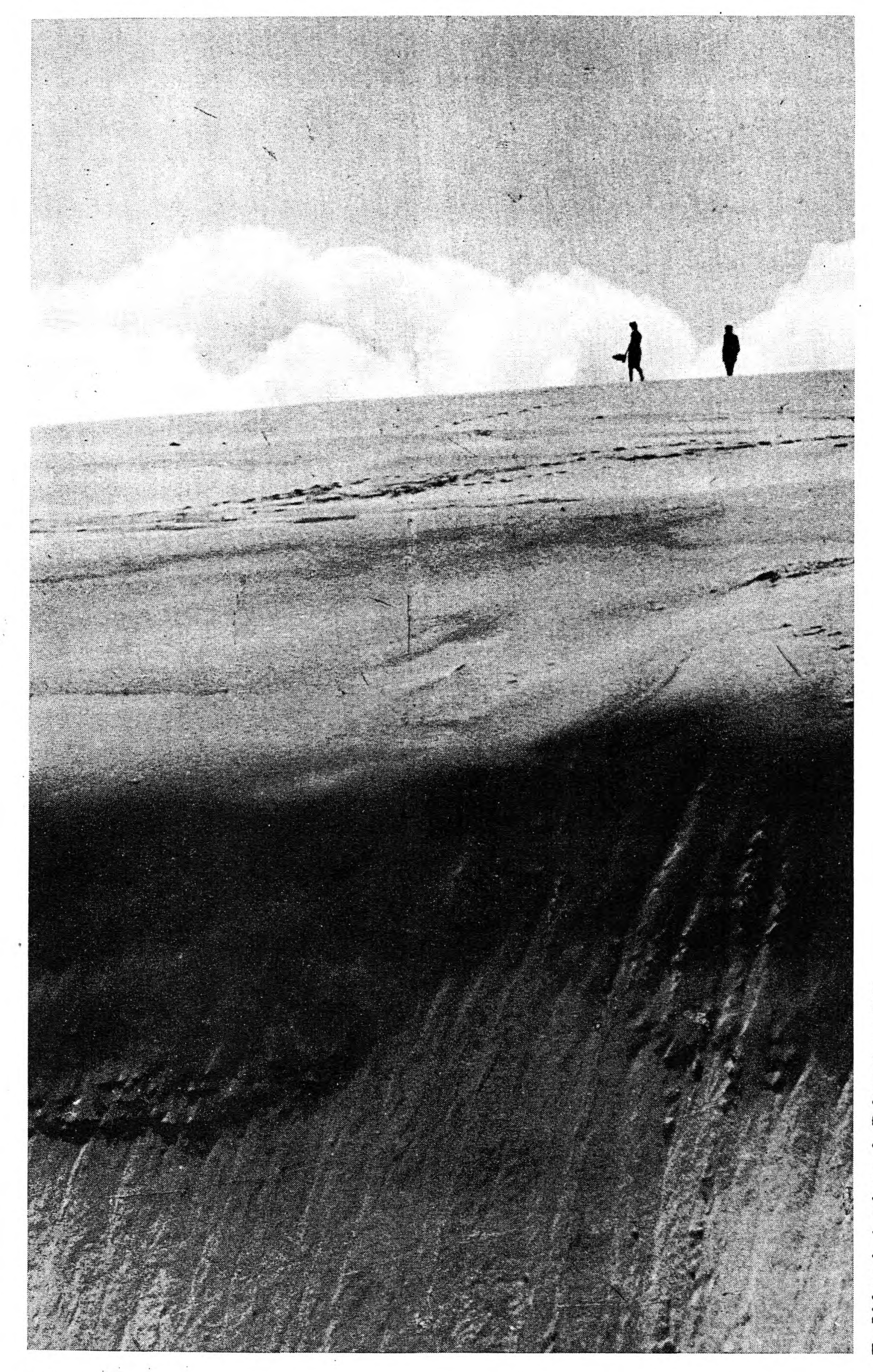






**Premier voyage en U.R.S.S. en 1954. Avec Simone de Beauvoir, en 1962.
Rencontrent Simonov... Visitent la Pologne.**

En 1967, en Egypte, avec Simone de Beauvoir et Claude Lanzmann.



En Lithuanie (environs de Palanga), en 1964.

Interférences

Michel SICARD :

Entretien avec Simone de BEAUVOIR et Jean-Paul SARTRE

Critique

Michel Sicard : Essayons de définir l'interaction de vos deux œuvres. Entreprise peu facile : ni parallélisme, ni collaboration; et pourtant un chemin parcouru ensemble, dès la jeunesse et formation. Cette précocité de la rencontre (dont Simone de Beauvoir a par ailleurs montré qu'elle se serait faite inévitable) que vous a-t-elle apporté sur le plan de la pensée et de l'écriture?

Jean-Paul Sartre : Sur l'écriture à proprement parler, pas grand chose de définissable, bien que nous ayons chacun contribué à corriger, de nombreuses années, les manuscrits de l'autre. Chaque fois que nous avions écrit une partie d'un livre faisant un tout secondaire, nous le donnions à lire à l'autre, qui faisait des réflexions concernant aussi bien les idées que les points-virgules, bref qui examinait et qui critiquait l'ensemble que nous lui soumettions. Mais avec ce sens original entre nous qu'on ne critiquait pas l'objectif : on ne critiquait pas le sujet, ni du point de vue de l'idée exprimée, ni du point de vue **des** idées se trouvant dans le texte; il était entendu que l'œuvre allait sur ce plan et que nous n'avions pas de questions à poser : mais simplement dans la manière dont la réalisation se faisait portaient nos critiques. Ça a donné pour moi d'excellents résultats : plus de force et plus de continuité à mon action. Par exemple, j'ai écrit une première version de **La Putain respectueuse** que je considérais comme achevée et dont Simone de Beauvoir m'a dit qu'elle n'était ni faite ni à faire, qu'il fallait y renoncer. Je l'ai accepté. Donc, il n'est rien resté de **La Putain respectueuse**. Mais finalement, ces défauts étaient assez faciles à éviter : j'ai repris la pièce et, en vingt-quatre heures je crois, je suis arrivé à écrire ce qu'il fallait. Elle l'a relue et, sur cette nouvelle version, elle n'a pas fait de critiques. C'est comme ça qu'on faisait. Nous acceptions toujours les critiques de l'autre; il était très rare que nous les repoussions. Nous considérions que c'était quasiment notre esprit, mais devenu plus lucide que l'esprit de l'autre.

Simone de Beauvoir : Ce qu'il y avait de bien, c'est que chacun acceptait complètement le point de vue de l'autre. Pourtant, en lisant l'œuvre, il restait extérieur...

Je crois que le plus grand service que je vous ai rendu, c'était tout au début, pour **La Nausée** qui à l'époque ne s'appelait pas comme ça et qui était beaucoup trop une espèce de méditation philosophique. C'est moi qui vous ai dit : il faudrait faire de cela quelque chose qui ait quasi un suspense, une espèce d'intrigue presque, dans la découverte de ce que vous avez appelé « la contingence ». Naturellement vous, de votre côté, m'avez rendu les plus grands services pour l'ensemble de mes livres, en particulier pour **Le Deuxième sexe** que je voulais traiter de manière assez rapide, en m'intéressant surtout aux mythes de la femme. Et c'est vous qui m'avez dit que, pour qu'on comprenne le sens de ces mythes, il faudrait voir quelle est la situation historique et même biologique. Ce qui fait que j'ai écrit un ouvrage qui est beaucoup plus important. Vous m'avez beaucoup aidé pour **La Vieillesse**, parce que je me suis beaucoup servi d'ouvrages de sociologie américaine, qui sont pleins de données, de chiffres, d'observations très intéressantes, mais qui sont très désorganisés : c'est vous qui avez beaucoup insisté pour que je remette là-dedans ce que vous appeliez « de l'intelligence ».

En ce qui concerne l'influence réciproque, je dois dire que pour moi ça n'a pas été tout-à-fait comme pour vous, parce que quand je vous ai connu, tout au début, vous étiez un peu plus âgé et beaucoup plus cultivé que moi, ayant fait l'Ecole Normale; et puis deux ans et demi de plus, ça compte, dans ces périodes de travail intense. Vous m'avez beaucoup apporté, philosophiquement en particulier : c'est grâce à vous — un peu à Nizan, un peu à Maheu, mais surtout à vous — que je me suis débarrassée de ce qu'il y avait encore **d'idéalisme**, à partir de mon éducation bourgeoise. Si sur le plan littéraire je ne peux pas dire que les livres de Sartre m'aient influencée, sur le plan philosophique, j'ai complètement adhéré à **L'Etre et le Néant** et plus tard à **Critique de la raison dialectique**. Ça a passé dans mes livres plus ou moins : certainement que **Le Deuxième sexe** est écrit dans une perspective existentialiste et aussi mes petits essais dont je ne suis pas contente du tout aujourd'hui, à savoir **Pyrrhus et Cinéas** et **Pour une morale de l'ambiguïté**. Sur le plan littéraire proprement dit, il est évident qu'on ne peut guère trouver des ressources qu'en soi-même et que, comme Sartre disait, il n'y a jamais eu de **collaboration** : il y a simplement eu des lectures critiques assez vivement poussées.

M.S. : Curieuse, cette façon de ne pas toucher au thème, c'est-à-dire de vous laisser entièrement libre du sujet abordé.

S. de. B. : C'est ça pourtant le principe même : si on a envie d'aborder un sujet, on veut que l'autre vous dise s'il est traité bien ou mal, mais il n'y a pas de raison qu'il vous en fasse changer.

M.S. : Le thème est le nœud fondamental de l'aventure...

S. de B. : Tout est important : à la fois le thème et la manière dont il est traité, la distance qu'on prend par rapport à lui.

J.-P. S. Remarquez d'ailleurs qu'au fond, on peut dire qu'il y avait une critique malgré tout du thème, dans des conversations orales, quand on l'exposait. Quand j'avais l'idée de roman ou de livre à faire, je m'y prenais en plusieurs fois — ça ne venait pas d'un coup. A chaque fois, j'exposais l'idée à Simone de Beauvoir, qui alors était beaucoup moins critique que par la suite, quand le livre était écrit et que je lui donnais des pages à lire. Elle était plus compréhensive, elle me prêtait davantage : mais quand même, elle l'écoutait ce plan et, à mesure que je le lui exposais, il se reformulait un peu mieux chez moi; et puis elle me donnait quelques idées dans ces conversations. Bref, il y a eu des conversations sur le thème : mais là aussi, on acceptait l'**idée** du thème — l'idée philosophique, subjective ou psychologique à laquelle il correspondait — on en laissait la responsabilité à celui qui le faisait, parce qu'on estimait que c'était sa sphère de liberté et que, sur ce plan-là, une fois débarrassé des scories, une idée valait librement tout ce qu'elle valait, en supériorité avec une idée de travers que l'autre aurait soumise en disant : « est-ce que ce ne serait pas mieux de mettre comme ça? » — non sur ce plan, on ne se laissait pas critiquer et on ne songeait pas à critiquer l'autre! C'est à partir du moment où l'idée se développait en divers chemins, pour arriver à faire le plan général de l'œuvre et l'écrire, qu'on intervenait vraiment. Mais enfin, il ne faut pas croire que le thème n'était pas connu par celui qui ne l'avait pas fait, par celui qui critiquait, au moment même où il naissait : je me rappelle avoir parlé longtemps avec vous du thème premier des **Chemins de la Liberté** quand c'était encore un plan presque métaphysique, je vous demandais des conseils...

S. de B. : Je me rappelle un peu : il me semble qu'au début, vous vouliez d'abord le faire dans le fantastique, avec presque l'apparition du démon... Vous avez raison d'insister sur l'importance des conversations, parce que c'est grâce à une conversation avec vous que j'ai vraiment démarré : j'avais fait un premier livre qui s'appelait **Primauté du spirituel** où je parlais d'un certain nombre de jeunes filles et de jeunes femmes que j'avais rencontrées. Et le livre était assez médiocre, parce que je ne m'étais pas vraiment mise dedans; c'est dans une conversation que vous m'avez dit : « mais pourquoi vous occupez-vous de toutes ces Chantal, Lisa... (je ne sais plus comment elles s'appelaient), pourquoi n'essayez-vous pas de vous mettre, vous, vraiment dans un livre? » Ça m'avait beaucoup remuée, parce que je me disais que si je me mettais vraiment à fond dans un livre, alors la littérature devenait quelque chose d'extrêmement grave. C'est ça qui m'a donné l'initiative et le courage d'écrire **L'Invitée**, où je me suis mise, qui a été mon premier livre publié et « réussi ». Donc en effet les conversations ont joué un très grand rôle. Encore que je ne sache pas qu'aucun d'entre nous ait fait renoncer l'autre à son sujet : on a pu le faire modifier par exemple, mais jamais renoncer parce que l'autre disait : « ça n'est pas bon ». Surtout, comme vous dites, on était très précautionneux à dire ça, parce qu'on était très ouvert : on ne savait pas, finalement, même si le sujet semblait un peu bizarre ou dangereux, ce que l'autre en tirerait; il ne s'agissait pas de le décourager.

J.-P. S. : De sorte que, à la fois nous nous critiquions énormément — nous allions jusqu'à nous insulter presque, parce que c'était violent quelquefois ces discussions — mais jamais nous n'avons légèrement changé le sens d'un livre : on peut dire que vraiment tout ce que nous avons écrit a été à la fois critiqué par l'autre qui a certainement en tout cas été ce que l'œil de chacun pouvait être pour sa propre œuvre à un certain moment, mais en même temps que ce sont des œuvres qui sont réellement de nous — aucune de ces œuvres ne pouvant être dite **de collaboration**. Nous avons écrit tout ce qu'il y a dedans : nous avons peut-être été sortis d'une erreur et amenés à récrire par l'autre, mais la critique étant faite, il fallait trouver le vrai sens de ce qu'il y avait à écrire à cet endroit-là, il fallait recommencer; et tout ça, c'était de nous que ça venait. De sorte que, je me reconnais partout dans le livre et l'aspect critique disparaît sous le positif : je peux relire quelque chose de moi sans que la main ou la présence de Simone de Beauvoir y soit encore donnée — ce qui est le plus grand éloge que je puisse faire à ses critiques. Elles ne se sont pas maintenues : je ne peux pas dire : « ça, c'est un passage inspiré par Simone de Beauvoir »; elle a vraiment été uniquement la critique. Je dois dire d'ailleurs que, pour mon compte personnel, c'est la seule critique que j'acceptais : je n'ai jamais — ou très rarement — accepté la critique d'un autre. D'abord, je ne donnais pas à lire mes manuscrits — à personne sauf à Simone de Beauvoir — avant qu'ils soient imprimés : par conséquent, elle avait un rôle essentiel et unique. Et puis, c'est une critique qui ne s'apesantissait pas, même si elle était violente — parce que c'était toujours comme ça, nous aurions voulu que ce soit bien tout de suite, si bien que le travail de critique nous le faisions un peu dans le mécontentement, car celui qui écrivait était fou furieux des critiques qu'on lui faisait — de sorte qu'on en riait de nous voir ainsi échanger sur un manuscrit des politesses et puis brusquement des brutalités — tout ceci n'était pour nous qu'un **jeu**, à un certain niveau. La part de chacun a été indispensable à représenter l'aspect critique de celui qui se faisait lire, son rôle critique, mais qu'il ne tenait pas, qu'il faisait tenir par l'autre.

S. de B. : Il y a une critique dont vous avez tenu compte une fois quand même, mais c'est parce que vous étiez tout débutant, c'est pour **La Nausée**, quand Brice Parain vous a conseillé — très judicieusement d'ailleurs — d'alléger **La Nausée** de tout ce qu'il pourrait y avoir d'un peu trop **populiste** : ce n'était pas beaucoup, mais il y avait un certain nombre de petites scènes qui n'avaient guère de rapport avec la découverte de « la nausée » par Roquentin et que vous mettiez là pour faire un peu **couleur locale** et parce que c'était, je ne dirais pas « la mode », mais la littérature dans laquelle on baignait en ce temps-là. Il vous a conseillé de supprimer ces passages et, quand on les relit aujourd'hui, certainement **La Nausée** en a été allégée, a été plus en suspens à cause de cela. Je crois que c'est le seul cas où une critique vous a touché, qui ne fût pas la mienne.

Ecarts

M.S. : La formation commune — maints passages des Mémoires et des Mandarins **nous l'éclairent — explique le caractère très uni de l'œuvre, les points communs : thèmes de la condition humaine, de la liberté, de l'action et de l'engagement. Pourtant, des dissemblances profondes, d'abord**

dans les genres privilégiés : chez Simone de Beauvoir, peu de théâtre et davantage de romanesque, ce que Sartre a complètement évité depuis Les Chemins de la Liberté...

J.-P. S. : Pendant de longues années, je n'ai pas considéré **Les Chemins de la Liberté** comme abandonnés : je pensais qu'un jour j'y reviendrais et que j'écrirais la quatrième partie; et j'imaginais même qu'il y en aurait une cinquième. La nécessité des œuvres philosophiques m'a fait abandonner ce projet. Donc à aucun moment je ne puis dire que j'ai eu fini mon roman : il est réellement non-fini. D'ailleurs, je vous le disais, la majorité de mes œuvres ne sont pas finies, en particulier **L'Idiot de la famille** qui aurait dû avoir encore deux volumes de la taille des précédents...

S. de B. : Moi depuis que je voulais écrire, c'est-à-dire à peu près depuis mon adolescence et même presque avant, c'était des romans : la philosophie m'intéressait énormément quand j'en ai fait, mais ce n'était pas exactement ce que j'aurais pu appeler **ma vocation**. Je voulais des livres qui puissent émouvoir les gens comme moi j'avais été émue par certains romans : par exemple, je me rappelais toujours **Le Moulin sur la Floss** de George Eliot. Je donnais une telle prééminence au roman que c'était au point que, au début, quand Sartre écrivait autre chose que des romans, je trouvais que c'était presque du temps perdu. Lui, ça l'intéressait assez tôt de faire des articles critiques et je pensais que c'était à côté, que ce n'était pas ça, qu'après **La Nausée, Le Mur**, il fallait qu'il se consacre aux **Chemins de la Liberté**. Pour la philosophie (**L'Etre et le Néant**, etc.) j'étais d'accord; mais le reste, ça me semblait de petites choses par rapport à l'œuvre romanesque. Et puis, j'ai changé d'avis, puisque j'ai écrit moi-même **Le Deuxième sexe**. Je me suis mis ensuite à écrire mes **Mémoires**, parce que c'était là aussi un projet très ancien de vouloir raconter mon enfance et mon adolescence : puisque je n'avais pas eu une adolescence très heureuse, j'avais envie de prendre une revanche sur elle; comme au contraire j'avais eu une enfance très heureuse, j'avais envie de la conserver en moi. Une fois le premier volume écrit, il m'a paru nécessaire de continuer. Certainement, il y avait au départ une orientation différente, puisque Sartre a voulu tout de suite faire une œuvre qui soit à la fois philosophique et littéraire; moi, je ne pensais qu'à une œuvre littéraire.

J.-P. S. : Finalement, la partie « littéraire » de mon œuvre, ça a plutôt été le théâtre que les romans. Ce qui est curieux, parce qu'au départ j'envisageais l'œuvre d'un écrivain un peu comme Simone de Beauvoir, c'est-à-dire des romans : quand j'avais seize ans, que je rêvais devant l'avenir, je le voyais comme une suite de romans; et je me suis lancé dans le roman à cause de ces illusions. Le Théâtre, je n'y pensais guère. Et puis c'est venu, pour des raisons particulières, pour aider des gens à jouer des pièces, pas tellement par une intention profonde au départ, et petit à petit j'ai mis plus de choses que je ne croyais, finalement un peu tout ce que j'ai pu.

S. de B. : Le succès de **Bariona** au camp de prisonniers vous a, je crois, beaucoup encouragé à faire du théâtre. Puis, c'était un genre littéraire qui vous convenait très bien, parce qu'il y a des **héros** dans les pièces : vous aviez eu une enfance qui a donné une grande importance aux héros comme Pardaillan et d'autres, non que je veuille dire que Gœtz ressemble à Pardaillan, mais il y avait cette idée du héros, de l'homme qui fait des actes assez extraordinaires — pas dans toutes vos pièces bien sûr, mais il y avait beaucoup de ça. Et chez moi pas : j'ai fait une pièce en tout, qui n'était pas très bonne et qui n'a pas eu du tout de succès. Je n'ai pas continué à faire des pièces parce que ce n'était pas du tout le genre de **mensonges** qui me convenait. On ment aussi dans les romans bien sûr, mais pas de la même manière; et je n'avais pas, comme Sartre, le goût de l'aventure théâtrale. Je n'ai plus jamais été tentée de refaire des pièces après celle-là.

M. S. : Attribuez-vous cela seulement à des motivations personnelles ou pourriez-vous aussi expliquer cela par la différence des sexes qui aurait structuré autrement l'œuvre?

S. de B. : Non, je ne crois pas. Il y a des femmes qui écrivent des pièces : je ne vois pas pourquoi il y aurait des raisons **à priori** pour que je n'en écrive pas.

J.-P. S. : Vous avez longtemps eu l'idée d'écrire une pièce après **Les Bouches inutiles**.

S. de B. : Oui, mais ça ne venait pas bien mieux!

J.-P. S. : Enfin, vous y pensiez; puis vous m'en parliez.

S. de B. : Mais j'ai laissé tomber.

J.-P. S. : Mais plusieurs années après.

M. S. : Reconnaissez-vous une différence de sensibilité? L'attention à la Nature par exemple, la montée du marginal sont beaucoup plus fortes chez Simone de Beauvoir : structure ex-centrique qui s'inverse chez Sartre en un traquage du Sujet : à partir de 1945, il y aura surtout des biographies...

S. de B. : J'ai aimé la Nature plus que Sartre, avec plus de complaisance. Quant aux éléments marginaux, il y a beaucoup de détails chez Sartre aussi, dans **Les Chemins de la liberté** par exemple. Je ne vois pas qu'il y ait une si grande différence de sensibilité. Il y a aussi que je me suis plus occupée d'héroïnes féminines que Sartre. En général, dans ses pièces, elles n'ont pas le beau rôle; et dans ses romans non plus, au fond. Là certainement, j'ai pris beaucoup plus pour centre de mes romans des femmes comme dans mes tout derniers récits, **Les Belles images** ou **La Femme rompue**. C'est peut-être parce qu'en effet, j'ai vu beaucoup de femmes, j'ai été sensible à leurs problèmes — une femme y ayant un tout autre genre de rapport qu'un homme peut avoir. Et ça a certainement joué dans la différence de nos œuvres.

M. S. : Que penser des héroïnes féminines chez Sartre?

S. de B. : Dans l'ensemble, elles ne sont pas très avantagées, à part Hilda dans **Le Diable et le Bon Dieu**. Electre lâche son frère très vite; les deux femmes de **Huis Clos** sont assez odieuses, beaucoup plus que Garcin... Je ne sais pas ce que vous diriez?

J.-P. S. : Je dirais qu'en effet elles ne sont pas très plaisantes, sauf Hilda et une femme que j'ai très peu développée, la femme de Jacques.

S. de B. : Oui, mais elle est très peu développée, elle n'est pas très importante.

J.-P. S. : Elle allait l'être, puisque ce roman n'est pas fini. Elle allait devenir une femme importante pour Mathieu.

M. S. : J'ai été surpris que dans le « Flaubert » il y ait très peu de choses sur les rapports avec Louise.

J.-P. S. : Ça aurait dû être dans le quatrième volume, à propos de **Madame Bovary**.

S. de B. : Si, il y a des rapports avec Louise.

M. S. : Il y a seulement quelques passages sur la sexualité passive de Gustave à quoi Louise répondait par une sorte de viol. Mais on n'y explique pas les rapports curieux, littéraires et amoureux, qui surprennent lorsqu'on lit la Correspondance **: Flaubert suivait et corrigeait les poè-**

mes de Louise, ces vers pourtant mièvres en regard de la grande Littérature, et que Flaubert ressentait ainsi, tout en prenant un étrange plaisir à les améliorer un peu...

J.-P. S. : Oui, il aurait fallu étudier tous ses rapports avec Louise : qu'est-ce que c'était Louise pour lui? qu'est-ce que représentait une femme qui écrit? Et puis c'était un peu, sinon une courtisane, du moins quelqu'un de proche, étant donné qu'en général — à part Flaubert — ses rapports avec les hommes lui ont rendu service, se sont en quelque sorte monnayés, pas sous la forme de la main à la poche, mais sous la forme de services rendus qui finalement conduisaient à des prix littéraires et rapportaient un peu d'argent. Et Flaubert était, semble-t-il, peu en liaison avec Louise sur le plan financier : pourtant, elle savait qu'il était plus riche qu'elle; elle voulait entrer en rapport avec sa mère à Croisset, elle y alla même et fut chassée par Flaubert.

S. de B. : Ça vous le racontez?

J.-P. S. : Ah, non! pas dans une longue histoire **sur** Louise. Mais ça aurait dû être dans le quatrième volume.

M. S. : Je voulais remarquer que dans ces monographies les femmes sont presque absentes : dans Saint Genet **et pour cause...**

S. de B. : Dans **Baudelaire** quand même la femme joue un rôle considérable.

M. S. : Elle joue un rôle, mais tout négatif. Dans la petite préface à Mallarmé, on dit qu'il est « peu porté sur les femmes », autre façon de les évacuer de la scène.

J.-P. S. : Là, ce n'est pas moi, c'est Mallarmé! Il ne faut pas exagérer.

M. S. : Il a pourtant un rapport très tendre avec Méry Laurent.

J.-P. S. : Oui, c'est très intéressant pour juger Mallarmé; mais pas pour juger qui est Méry. La personnalité de Méry apparaît mal : ce qui apparaît, c'est celle de Mallarmé. Mais en effet les femmes n'ont pas un rôle très important dans mes récits.

Lectures

M. S. : Cet effacement, doit-on le mettre au compte de lectures différentes? On sait que Sartre lisait beaucoup de romans policiers, nourrissant son côté gloire, singulier exacerbé...

J.-P. S. : Dans beaucoup de romans policiers, la femme a un rôle essentiel, soit qu'elle soit la criminelle (ou alliée à un criminel), soit qu'elle aide les policiers...

S. de B. : Soit qu'elle soit détective elle-même. Sur ce point, nous avons les mêmes lectures : j'ai lu autant de romans policiers que Sartre, en général les mêmes, on se les refilait...

J.-P. S. : Sauf que maintenant je n'en lis plus. Vous en lisez encore...

S. de B. : C'est-à-dire qu'on n'a pas assez de temps pour que je lise des romans policiers : il y a des choses plus intéressantes. Moi, j'en lis encore un peu — beaucoup moins qu'autrefois quand même.

J.-P. S : Ça tient à la chute du roman policier. C'était un genre réel et vrai il y a dix ou vingt ans; et lentement il est sorti de la mode.

S. de B. : Il y a encore quelques bons auteurs, mais dans l'ensemble ça s'est dégradé.

M. S. : Avez-vous eu les mêmes lectures, toujours, la même information?

S. de B. : Pas dans toute notre vie. Vers 1950-52, c'était déjà la **Critique de la raison dialectique** que Sartre voulait écrire. En tout cas, il voulait être vraiment au courant de la politique. Il a lu énormément de livres, tant sur les questions agricoles que sur des questions d'histoire et d'économie. Là, je n'ai pas suivi, parce que ce n'était pas mon propos : j'étais en train d'écrire **Les Mandarins**, ça m'absorbait énormément et je n'avais pas envie de lire ces livres parce que Sartre les lisait, il fallait que ça correspondît en moi à un intérêt équivalent à celui qu'il avait. En revanche, j'ai toujours lu plus d'ouvrages romanesques que lui, par exemple des romancières anglaises, américaines, que vous n'avez pour ainsi dire pas connues alors que je les ai lues avec beaucoup de soin, que ce soit Carson Mac Cullers, que ce soit Doris Lessing... Mes lectures étaient plus littéraires, surtout à ce moment-là, alors que Sartre s'est vraiment jeté dans une étude poussée et difficile de l'**économie**. Comment appelleriez-vous ces lectures?

J.-P. S. : Oui, des lectures économiques, en partie, puisque ça n'a pas donné lieu à une culture économique poussée. Mais enfin, ça m'a fait découvrir des choses que je ne connaissais pas avant et que vous n'avez pas connues.

S. de B. : Des choses très importantes comme **La Méditerranée** de Braudel, qui vous servait beaucoup dans la **Critique**, je les ai lues parce que ça m'intéressait énormément. Quand c'était de tout premier ordre, les livres que Sartre lisait quotidiennement, je les lisais aussi. Mais tout l'ensemble du travail que vous avez fait à ce moment pendant trois ou quatre ans, je ne vous ai pas suivi.

M. S. : Change également le rapport de l'écriture à l'espace chez Sartre : il élimine progressivement l'aspect récit de voyage **qui avait une grande place dans les** Chemins de la liberté **et dans** Situations III. **Sartre, à l'inverse de Simone de Beauvoir, a écrit de moins en moins sur les pays qu'il découvrait.**

S. de B. : Il y a aussi qu'un livre de vous s'est perdu : **La Reine Albemarle ou le dernier touriste**. Dans ce livre, sous prétexte de se railler du tourisme, il y avait en fait des descriptions de sites (celle de Venise qui a été sauvée), pas mal de choses...

M. S. : Croiriez-vous utile de mettre vos écrits en perspectives, réalisant une manière d'œuvres croisées?

S. de B. : Non, je ne crois pas.

J.-P. S. : Comme Aragon? Je trouve ça assez ridicule. Les œuvres de Simone de Beauvoir, précisément pour toutes les raisons qu'on a dites, à cause du rôle critique que chacun de nous apportait à l'autre, demandent à être écrites et publiées séparément des miennes : car, ce n'est pas mon œuvre qui a eu de l'importance, j'intervenais comme ami de Simone de Beauvoir, parce qu'elle me demandait de lui rendre le service de critiquer sur un plan formel ses œuvres. Et réciproquement, c'est le rôle qu'elle jouait dans les miennes. Donc je ne vois absolument aucune raison de **croiser** les œuvres.

M. S. : Cette conception d'œuvres différentes était-elle fixée au départ, ou se serait-elle constituée progressivement? Car on peut établir des relations — Simone de Beauvoir y a un peu fait allusion tout à l'heure — entre la période L'Etre et le Néant **de Sartre et les essais de Simone de Beauvoir** Pyrrhus et Cinéas, Pour une Morale de l'ambiguïté. **Par moments les œuvres sont très étroitement en rapport...**

S. de B. : C'est le seul cas, ces deux petits essais que j'ai écrits dans la perspective de l'existentialisme. **A priori** chacun était décidé à écrire sa propre œuvre et

chacun à écrire bien avant de nous rencontrer, même si nous nous sommes rencontrés jeunes. Sartre avait déjà des « écrits de jeunesse » derrière lui; moi pas exactement — si, j'en avais eu, mais c'était tellement mauvais que je n'en ai jamais reparlé. Chacun voulait écrire son œuvre et pas celle du voisin!

J.-P. S. : Ni que le voisin écrivît les siennes sur ce qu'on écrivait.

M. S. : Cet exemple de concomitance, l'attribueriez-vous à la situation extérieure? Au moment de l'existentialisme, aux yeux du public, vous formiez un couple : il fallait donc vous partager le travail, affronter les choses de façon commune.

S. de B. : Ça ne s'est pas passé comme ça. Sartre n'avait besoin de personne pour dire ce qu'il avait à dire après **L'Etre et le Néant**. Mais il s'est trouvé qu'en effet il y avait un climat tel qu'on m'a posé des questions et qu'on m'a demandé si j'étais **existentialiste**, alors que je ne connaissais même pas bien le sens du mot. Puis je ne sais plus qui — Jean Grenier peut-être — m'a demandé un essai pour une collection : j'ai pensé alors à **Pyrrhus et Cinéas**; après une discussion sur la morale en somme pessimiste de **L'Etre et le Néant**, je ne sais plus qui — un de vos disciples disons — m'a demandé si je ne pouvais pas retourner la question et prendre en positif ce que Sartre prenait en négatif : j'ai donc écrit là-dessus **Pour une morale de l'ambiguïté**. C'était donc en effet parce que les choses étaient en l'air et que venaient des questions qui me sollicitaient à réfléchir là-dessus, dans un sens un peu différent de celui que Sartre avait pris. Mais en fait ça n'a pas été réussi, ni dans un cas, ni dans l'autre : **Pyrrhus et Cinéas** était beaucoup trop léger, il n'y avait presque rien; et la **Morale de l'ambiguité** était encore très entachée d'idéalisme : je ne suis pas du tout d'accord avec la plupart des choses que j'y dis.

M. S. : L'idée ne s'est donc pas formée par rapport à une certaine idée du couple littéraire **qui vous était imposée de l'extérieur?**

S. de B. : Ah, non!

J.-P. S : D'ailleurs peu d'idées nous ont été imposées. En particulier sur le couple : nous pensions nous comment les rapports d'hommes et de femmes devaient se poursuivre, nous n'allions pas attacher de l'importance à des idées chuchotées par autrui avec malveillance, comme celle de **couple** qui ne nous intéressait absolument pas.

M. S. : Ne cherchiez-vous pas à vous situer, à vous démarquer d'autres tendances (les couples surréalistes...)?

S. de B. : On ne cherchait pas à s'en démarquer : on vivait comme on vivait, c'est tout.

Vous attachez trop d'importance à l'idée de **couple**, comme si la vie devait s'y référer : mais non, elle se réfère à elle-même, c'est tout!

M. S. : J'ai formulé la question parce que, à un moment, il y a eu des tentatives de récupération aux yeux d'une certaine morale qui cherchait des modèles de couple laïque...

S. de B. : Ça, nous n'y sommes pour rien.

J.-P. S : Nous n'avons pas tenté ça. Des gens ont dit ensuite, en effet, que notre couple pouvait servir de modèle...

S. de B. : Mais il faut voir ce qu'il entendaient par là!

M. S. : Quant au travail des textes, leur critique, comment conceviez-vous la bi-polarité : une unité interne de l'auteur et de la critique, ou une totale extériorité de celle-ci?

S. de B. : Je crois qu'il y a les deux. Ce qui était important, c'est que chacun épousait vraiment le point de vue de l'autre, ses desseins, et que tout de même il avait un regard extérieur pour voir comment ces desseins étaient réalisés, plus que ne peut faire celui qui est encore englué dans l'encre qu'il vient de mettre sur le papier. Donc ce regard extérieur, mais de quelqu'un qui épouse complètement vos perspectives et vos projets, c'était quelque chose de très précieux.

M. S. : Comment différencier cela de certaines collaborations faites ou à venir? Sartre travaille actuellement avec Pierre Victor : là aussi on voit une unité du multiple, une contestation...

S. de B. : Sartre travaille avec Victor en partie parce qu'il ne peut plus se relire et travailler tout seul. Mais avant aucun des deux n'aurait eu l'idée de collaborer avec l'autre. Vous vouliez faire une œuvre personnelle.

J.-P. S. : Nous faisons avec Pierre Victor une œuvre à deux. Ce n'est pas deux œuvres séparées où chacun intervient et fait la critique. Les critiques existent : nous faisons, chacun de nous, des critiques à l'autre et quelquefois à soi-même dans le mouvement qui nous porte vers les idées. Mais il y a aussi un **positif**, une liaison de l'un à l'autre pour créer un positif qui dépend des deux, qui n'est plus seulement le positif de Sartre, mais le positif de Victor et de Sartre à la fois et où les différences individuelles s'annulent, disparaissent. C'est ça qui est important et neuf, selon moi. Ça n'a rien à voir avec l'idée de faire une œuvre seul et à certains moments de la livrer à une critique qui se voulait objective. Mais c'est malgré tout une critique de défauts que des lecteurs auraient pu trouver eux-mêmes : pour moi Simone de Beauvoir était la lectrice principale et en un sens universelle.

M. S. : Et ce projet que vous aviez eu en commun, à un certain moment, de faire la suite des Mots, **sous forme d'entretiens au magnétophone?**

S. de B. : Nous en avons fait quelques uns. Mais ça ne rendait pas très bien parce qu'en un sens nous nous connaissons trop. Il vaut mieux qu'un interviewer ait un peu plus de distance. J'ai en effet interrogé Sartre : il y a des choses assez amusantes, mais pas beaucoup. Et puis comme il s'est mis à ce moment-là à travailler avec Pierre Victor, ce qui l'intéressait beaucoup plus parce qu'il pouvait alors discuter philosophie, etc., nous avons laissé tomber. Mais ça n'aurait pas été exactement une collaboration, parce que dans l'ensemble, c'était moi qui voulait interroger Sartre. Donc, c'est encore autre chose.

J.-P. S. : Enfin, vous critiquiez dans vos interrogations, dans vos répliques mêmes.

S. de B. : Enfin, on discutait!

J.-P. S. : On discutait. Donc ça aurait quand même... Et puis je vous interrogeais sur vous.

S. de B. : En effet.

J.-P. S. : En fait, ça se rapprochait d'un dialogue où chacun avait sa personnalité.

S. de B. : Il n'est pas exclu que ça se fasse un jour d'ailleurs.

J.-P. S : Peut-être.

Paris, juillet 1978.

BIBLIOGRAPHIE

1. Résumé bibliographique (1936-1972)

par Michel CONTAT et Michel RYBALKA

Le tableau chronologique ci-dessous, ouvrages, articles et interviews de Sartre, est un résumé des plus succints de la bio-bibliographie Les Ecrits de Sartre, **parue chez Gallimard en 1970, et de nouveau en librairie.**

Textes réunis en volume selon l'ordre de leur première publication.	Textes publiés, mais non repris en volumes de Sartre. Nous ne mentionnons pas ci-dessous les textes, assez nombreux, que nous avons reproduits dans **Les Ecrits de Sartre** et **Un théâtre de situations,** Gallimard.	Quelques interviews et entretiens marquants non repris en volume.
1936 L'Imagination, **P.U.F.,** Paris.		
1937 La Transcendance de l'Ego (in Recherche philosophique, 1937), **Vrin,** Paris.		
1938 La Nausée, **Gallimard,** Paris.		1938 Avec Luc Bérimont dans *Marianne.* Avec Claudine Chonez dans *Marianne.*
1939 Le Mur, **Gallimard,** Paris. Esquisse d'une théorie des émotions, **Hermann,** Paris.	1939 **Sur** Bonsoir Thérèse **d'Elsa Triolet,** Europe, n° 194, 15 février.	1939 Sur la question juive (publié en 1947).
1940 L'Imaginaire, **Gallimard,** Paris.		
1943 L'Etre et le Néant, **Gallimard,** Paris. Les Mouches, **Gallimard,** Paris.		1943 Avec Christian Novy dans *Comoedia.*
1944 Huis clos, **Gallimard,** Paris.	1944 **La littérature, cette liberté,** Les Lettres françaises, n° 15. **Un film pour l'après-guerre,** Les Lettres françaises, n° 15. **L'espoir fait homme,** Les Lettres françaises, n° 18. **Reportage sur la libération de Paris,** Combat, 28 août-4 septembre.	

1945
L'Age de raison, **Gallimard,** Paris.
Le Sursis, **Gallimard,** Paris.

1945
Discussion sur le péché, Dieu vivant, n° 4.
Reportages aux Etats-Unis, Combat, et le Figaro.
New Writing in France, Vogue, Juillet 1945.
Citizen Kane **d'Orson Welles,** l'Ecran français, n° 5.
Report from France (sur le théâtre), Tomorrow (New York), vol. IV, août 1945.

1945
Avec Christian Grisoli dans *Paru.*



1946
L'Existentialisme est un humanisme, **Nagel,** Paris.
Morts sans sépulture, **Gallimard,** Paris.
La Putain respectueuse, **Gallimard,** Paris.
Réflexions sur la question juive, **Morilien,** Paris, et **Gallimard,** Paris.
Baudelaire, **Editions du Point du Jour,** Paris ; et **Gallimard,** Paris.

1946
American Novelists in French Eyes, Atlantic Monthly, vol. 178, n° 2.
Jean-Paul Sartre présente Gjon Mili, catalogue de l'exposition Gjon Mili, Galerie du Bac, 1er-10 octobre 1946. Texte reproduit en fac-similé dans le catalogue de l'exposition Gjon Mili au musée des Arts Décoratifs, 3 juin-26 juillet 1971.

1947
Situations, I (Faulkner, Dos Passos, Nizan, Husserl, Mauriac, Nabokov, Rougemont, Faulkner, Giraudoux, Camus, Blanchot, Bataille, Parain, Ponge, J. Renard, Descartes), **Gallimard,** Paris.
Les Jeux sont faits, **Nagel,** Paris.

1947
La responsabilité de l'écrivain, Fontaine.
Gribouille, La Rue, n° 12.
Les Faux Nez, scénario, La Revue du cinéma, n° 6.

1948
Les Mains sales, **Gallimard,** Paris.
L'Engrenage, **Nagel,** 1948.
Situations, II (Qu'est-ce que la littérature ?), **Gallimard,** Paris.

1948
Conscience de soi et connaissance de soi, Bulletin de la Société française de Philosophie, XLIIe année, n° 3.

1949
La Mort dans l'âme, **Gallimard,** Paris.
Situations, III (Sur la guerre et l'Occupation, les Etats-Unis, Giacometti, Calder + Matérialisme et révolution, Orphée noir), **Gallimard,** Paris.
Entretiens sur la politique, Gallimard, Paris.

1949
Réponse à François Mauriac, Le Figaro littéraire, 7 mai 1949.
Drôle d'amitié, Les Temps Modernes, nos 49 et 50.

1949
Controverse Sartre-Lukacs, *Combat.*

1950
The Chances of Peace, The Nation, 30 décembre.

1951
Le Diable et le Bon Dieu, **Gallimard,** Paris.

1951
Avec G. d'Aubarède, *Nouvelles littéraires.*

1952
Saint Genet, comédien et martyr, **Gallimard,** Paris.

1952
Préface aux Guides Nagel **(sur la Scandinavie).**
Intervention au Congrès de Vienne, Congrès des Peuples pour la Paix, Service d'information n° 2.

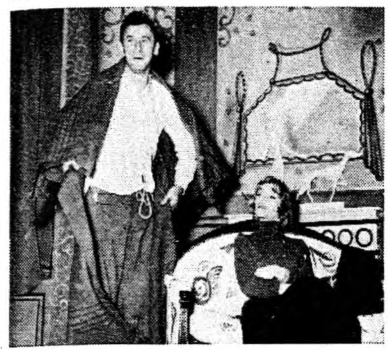


1953
Commentaire **sur L'Affaire Henri Martin,** Gallimard, Paris.
Réponse à M. Mauriac, L'Observateur, 19 mars.

1954
Kean, **Gallimard,** Paris.

1954
Sur son voyage en URSS, *Libération.*

1955
Nekrassov, **Gallimard,** Paris.



1955
Discours d'Helsinki, in Assemblée mondiale de la Paix, Helsinki, 22-29 juin 1955, Secrétariat du Conseil Mondial de la Paix.
La Chine que j'ai vue, France-Observateur, 1er et 8 décembre.



1956
Intervention au colloque de Venise, in Comprendre n° 16, Venise.
Après Budapest, Sartre parle, L'Express, supplément au n° 281, 9 novembre.

1959
Les Séquestrés d'Altona, **Gallimard,** Paris.

1959
Lettre à Roger Garaudy, in Roger Garaudy, Perspectives de l'homme, existentialisme, pensée catholique, marxisme, P.U.F., Paris.

1960
Critique de la raison dialectique, **Gallimard,** Paris.
Sartre visita a Cuba, **Ediciones R.,** La Habana.

1960
Ouragan sur le sucre, reportage sur Cuba, France-Soir, 28 juin-15 juillet.
Lettre lue au procès Jeanson, Le Monde, 22 septembre.

1960
Avec K. S. Karol, *Vérité-Liberté.*

1961
Sur Castro, *L'Express.*

1962
Bariona (joué en 1940), **Atelier Anjou-copies ;** et in LES ECRITS DE SARTRE par M. Contat et M. Rybalka, **Galimard,** 1970.

1962
Débat sur la dialectique, in Marxisme et existentialisme : Controverse sur la dialectique, Plon.
La guerre fredda e l'unità de la cultura, Rinascita n° 23, Rome.



1963
Les Mots, **Gallimard,** Paris.

1963
Préface à la traduction russe des **Mots,** Novyi Mir n° 10, Moscou, et Le Monde, 28 octobre.
Un bilan, un prélude, L'Europa letteraria, vol. IV, nos 22-24 et Esprit, n° 329.

1964
Situations, IV : Littérature et peinture (sur N. Sarraute, R. Leibowitz, Gorz, Gide, Camus, Nizan, Merleau-Ponty ; le Tintoret, Giacometti, Lapoujade, Masson, Wols, sur Venise), **Gallimard,** Paris.
Situations, V : Colonialisme et néo-colonialisme (sur la Chine, l'Algérie, la Ve République, Memmi, Alleg, Fanon et Lumumba), **Gallimard,** Paris.
Situations, VI : Problèmes du marxisme, 1 (sur R. Stéphane, la Yougoslavie, l'Espagne + Les Communistes et la paix), **Gallimard,** Paris.

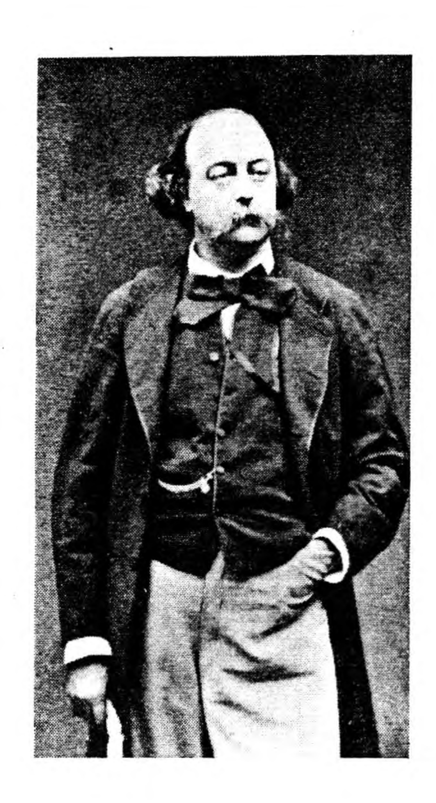


1964
Avec Yves Buin, *Clarté.*
Avec Jacqueline Piatier sur **Les Mots,** *Le Monde.*
Sur la notion de décadence, à Prague.

1965
Les Troyennes, **Collection du Théâtre National Populaire,** Paris ; et **Gallimard,** Paris.
Situations, VII : Problèmes du marxisme, 2 (C. Lefort, Kanapa, P. Hervé, Naville, Brasillach, « L'Enfance d'Ivan » + Le fantôme de Staline et La démilitarisation de la culture), **Gallimard,** Paris.

1965
Débat : **« Que peut la littérature ? »,** intervention, U.G.E., coll. « L'inédit », 10/18.
Culture de poche et culture de masse, Les Temps Modernes, n° 228.
Avant-garde ? de quoi et de qui ?, Le Nouvel Observateur, 20-26 octobre.

1965
Avec Madeleine Gobeil, *Playboy.*
Sur Simone de Beauvoir, *Vogue.*



1966
Préface à *La Promenade du dimanche* **de Georges Michel,** programme du Théâtre du Studio des Champs-Elysées.
Un cancer en Afrique, Christianisme social, vol. 74, nos 11-12.



1967
Un soleil, un Viet-Nam, Comité Vietnam National, Paris.
Sur l'exposition Roger Pic, catalogue de l'exposition 22 juin-27 juillet, galerie du Passeur, Paris.
Pour la vérité (sur Israël), Les Temps Modernes, n° 253 bis.
Sur Régis Debray (Théoricien en Bolivie !) Le Point n° 10, Bruxelles.
L'universel singulier (sur Carlo Levi), Galleria, anno-XVII, nos 3-6, Caltanissetta, Sicile.

1968
Avec J.-C. Garot, *Le Point.*
Avec D. Cohn-Bendit, *Le Nouvel Observateur.*
Sur la Tchécoslovaquie, *Paese Sera.*

1969
Défendez-vous, Complexe n° 4, Anvers.

1970
Les Ecrits de Sartre (textes retrouvés : écrits de jeunesse, cinéma, **Bariona,** pages de journal, Melville, Drieu, l'existentialisme, D. Hare, le jazz, le ballet, Brecht, C. Audry, etc.), **Gallimard,** 1970.

1970
Avec J.-M. Borzeix, *Combat.*
Sur le Mexique, *The Spokesman.*

1971
L'Idiot de la famille, I et II, **Gallimard,** Paris.

1971
Sur la justice populaire, *J'accuse.*
Avec John Gerassi, *New York Times Magazine.*

1972
L'Idiot de la famille, III, **Gallimard,** Paris.
Situations, VIII : Autour de 68 (sur le Vietnam, le tribunal Russell, la France, Mai 68, Les communistes ont peur de la révolution, Israël, Plaidoyer pour les intellectuels), **Gallimard,** Paris.
Situations, IX : Mélanges (L'écrivain et sa langue, Sartre par Sartre, Togliatti, Kierkegaard, Mallarmé, Tintoret, Puig, Rebeyrolle, Le socialisme qui venait du froid, L'homme au magnétophone), **Gallimard,** Paris.

1972
Lynchage ou justice populaire ? La Cause du peuple. J'accuse, n° 24, 17 mai 1972.
Ouverture d'un débat sur « La Cause du peuple », in La Cause du peuple. J'accuse, n° 25, 21 juin 1972.

Nous accusons le Président de la République, texte diffusé en affiches et reproduit dans La Cause du peuple. J'accuse, supplément au n° 29, 20 octobre 1972.
Le nouveau racisme, publié comme Appel de 137 intellectuels, La Cause du peuple. J'accuse n° 35, 15 décembre 1972. Reproduit dans le Nouvel Observateur, 18-22 décembre 1972.

1972
Avec Pierre Verstraeten, *Gulliver.*
Avec Pierre Bénichou, *Esquire.*



2. Les écrits de Sartre (1973-1978)

par Michel CONTAT et Michel RYBALKA
avec la collaboration de Jacques PRUNAIR

Notre bio-bibliographie Les Ecrits de Sartre, *publiée chez Gallimard, s'arrêtait en 1969. Le présent supplément prend la suite de celui que nous avions publié dans le* Magazine littéraire *en septembre 1971 et de la traduction américaine* The Writings of Jean-Paul Sartre *(Northwestern University Press, 1973) mise à jour pour la période 1970-1973. Nous donnons cependant trois références qui nous avaient échappé pour cette mise à jour. Signalons aussi une précieuse bibliographie des ouvrages et articles consacrés à Sartre et qui est injustement passée assez inaperçue jusqu'ici :* Jean-Paul Sartre : A Bibliography of International Criticism, *compiled by Robert Wilcocks. Edmonton : University of Alberta Press, 1975, 768 p.*

Les notices du supplément que l'on lira ci-dessous sont réduites au strict nécessaire pour des raisons d'espace. Elles seront développées dans l'édition entièrement refondue des Ecrits de Sartre *que nous comptons publier d'ici quelque temps et qui comprendra d'assez nombreuses références nouvelles pour la période que couvrait la première édition.*

M.C. et M.R.

1971

Entretien avec Sartre et André Glucksmann diffusé le 22 octobre 1970 par la Hessischer Rundfunk. Texte en italien dans le volume : « Padroni, e la guerra. » Antologia della « Cause du peuple », a cura di Bruno Crimi. Milano : FELTRINELLI, 1971, pp. 167-186.
Sartre et Glucksmann exposent sans critique l'analyse que faisait alors LA CAUSE DU PEUPLE *des luttes ouvrières en France.*

1972

Liebe Genossen ! [Chers camarades !], lettre-préface ; S.P.K. : « Aus der Krankheit eine Waffe machen » : Eine Agitationsschrift des Sozialistischen Patientenkollektiv an der Universität Heidelberg. München, TRIKONT, 1972, pp. 5-7.
Texte daté d'avril 1972. On y trouve l'une des expressions les plus claires de la position de Sartre sur la maladie mentale. Sartre félicite les membres du Collectif de patients de Heidelberg d'avoir mis en pratique « la seule radicalisation possible de l'antipsychiatrie » *en partant de l'idée que* « la maladie est la seule forme de vie possible du capitalisme » *puisque l'aliénation, au sens marxiste, trouve sa vérité dans l'aliénation mentale et la répression qui la frappe.*
Pour une raison qui nous échappe, la préface de Sartre n'a pas été reprise dans la traduction française « Faire de la maladie une arme » (CHAMP LIBRE, *1973*). (Inédit en français, voir plus haut p. 62).

Entrevista con Jean-Paul Sartre, réalisée avec Albina de Boisrouvray, Fernando Claudin, Juan Goytisolo et Plinio Apuleyo Mendoza ; LIBRE, revue de langue espagnole éditée à Paris, n° 4, 1972, pp. 3-10.
Intéressante interview où Sartre donne son opinion sur les problèmes politiques majeurs se posant en 1972 et sur le rôle des intellectuels.

1973

UN THEATRE DE SITUATIONS, textes rassemblés, établis, présentés et annotés par Michel Contat et Michel Rybalka ; GALLIMARD, coll. Idées, n° 295, 1973. 382 pages. Traduction américaine de Frank Jellinek : **Sartre on Theater.** New York : PANTHEON BOOKS, 1975, 352 pages. Edité en livre de poche, 1977.
Ce volume rassemble les principaux textes de Sartre sur le théâtre ainsi qu'un bon nombre d'interviews et de commentaires qu'il a faits sur ses propres pièces. Il comprend plusieurs inédits (en particulier « Théâtre et cinéma », *1958) ainsi que le texte complet de la conférence* « Théâtre épique et théâtre dramatique » *faite à la Sorbonne en mars 1960.*

B.P. O'DONOHOE

Connaissez-vous Sartre ?

Au cours d'une longue interview avec Sartre en 1975, Michel Contat lui fit remarquer, à juste titre d'ailleurs : « Au fond, vous avez du mal à mesurer votre propre notoriété [1]... ». Par contre, la critique n'a jamais eu de « mal » à reconnaître la notoriété de Sartre : elle l'a toujours supposée. Mais l'a-t-elle jamais vraiment mesurée ? Il me semblait que non, et c'est pour cela que j'entrepris l'enquête dont je fais ici le rapport.

Cette enquête a été menée au moyen d'un questionnaire rédigé par une ancienne collègue, Hélène Bernard, et revu par moi-même [2]. Ce questionnaire, du type « multiple-choice » — (bien que les éléments de chaque question ne soient pas exclusifs, comme on le verra ci-après) — fut diffusé par Hélène Bernard auprès de cent passants dans les rues de Paris. (Hélène Bernard dut arrêter environ 150 personnes pour

---

1. Situations X, **Paris : Gallimard, 1976, p. 157.**
2. **C'est donc moi le seul responsable des éventuelles fautes d'omission dans la rédaction du questionnaire.**

obtenir les cent formulaires remplis. Mis à part les quelques impatients, une vingtaine refusèrent en s'enfuyant dès qu'ils entendirent prononcer le nom de Sartre. Dommage qu'on n'en ait pas ici le chiffre exact : cela pourrait per se nous en dire long sur le genre de réputation qu'a Sartre dans certains milieux.) Rentrée en Angleterre mi-janvier 1977, Hélène Bernard me confia les formulaires remplis, dont l'analyse suit ci-dessous [3].

Le questionnaire était divisé en deux parties, dont la première (questions 1 à 4) concernait les références personnelles des interviewés. Nous n'avons pas la place ici d'approfondir les informations recueillies dans cette partie. Il suffit de noter que le groupe total était composé de 51 femmes et de 49 hommes; que leur âge s'étalait de 15 à 75 ans; que leur profession allait d'« ouvrier chômeur » à « psychologue »; que leur provenance — mis à part 26 % venant de banlieue — concernait dix-huit arrondissements de Paris; et qu'enfin l'intégralité des renseignements personnels nous permit de diviser le groupe total en cinq sous-groupes socio-économiques, à savoir : Bourgeois (désormais B) 35 %; Prolétaires (désormais P) 28 %; Etudiants 17 %; Mères de famille 10 %; Retraités 10 %. La seconde partie consistait en une série de questions d'une difficulté (ou d'une spécificité) croissante sur Sartre et son œuvre, concluant par la question 16 qui demandait, tout simplement, un avis personnel.

Question 5 : **Avez-vous déjà entendu parler de Jean-Paul Sartre ?**

94 % (dont 35 B, 23 P répondirent « oui », ce qui implique — à première vue, du moins

3. Je tiens à exprimer ma gratitude à Hélène Bernard : sans son encouragement et son aide indispensable, ce projet n'aurait probablement pas été réalisé. Pourtant, je souligne que je suis seul responsable de l'analyse statistique et critique des résultats de cette enquête. Les opinions exprimées dans cet article sont miennes, et ne sont pas nécessairement partagées par Hélène Bernard.

Entretien avec Jean Daniel. Dans le volume : DANIEL, Jean, « Le Temps qui reste ». STOCK, 1973, pp. 251-255. Idem. LE LIVRE DE POCHE, n° 3881, 1974, pp. 299-304.
Entretien inédit du 13 janvier 1958, portant sur la guerre d'Algérie. Les deux hommes s'interrogent sur l'opportunité de publier certaines vérités (sur les massacres et les atrocités du F.L.N.) qui seraient en fin de compte défavorables à la cause de la révolution algérienne.

Préface. TODD, Olivier, « Les Paumès ». U.G.E., 10/18, n° 767, 1973, pp. 7-14.
Texte daté de février 1973 où Sartre s'applique à donner l'arrière-plan historique du roman de Todd (paru originalement sous le titre « Une Demi-Campagne », Julliard, 1957), en décrivant la situation politique au Maroc en 1955-56.

Texte d'une interview radiophonique avec Jacques Chancel, in CHANCEL, Jacques : « Radioscopie », vol. 3, LAFFONT, 1973. En poche : Ed. J'AI LU, n° D 58, 1975, pp. 187-215.
Sartre a accepté de donner cette interview, réalisée le 7 février 1973, pour présenter le quotidien LIBERATION. Jacques Chancel s'efforce cependant de l'entraîner sur le terrain intimiste qui est celui de son émission et de faire parler un Sartre récalcitrant de sa vie et de son œuvre. L'interview existe en cassette commerciale.

Elections, piège à cons. LES TEMPS MODERNES, n° 318, janvier 1973, pp. 1100-1108. Repris dans **SITUATIONS, X,** GALLIMARD, 1976, pp. 73-87.
Sartre reprend l'un des slogans de 68 et en dégage les implications théoriques pour refuser le système de la « démocratie indirecte qui nous réduit délibérément à l'impuissance ». *D'autres contributions à ce remarquable numéro des* TEMPS MODERNES *prennent la question sous des angles différents pour aboutir aux mêmes conclusions.*

« Sartre parle des maos », interview par Michel-Antoine Burnier ; ACTUEL, n° 28, février 1973, pp. 73-77. Repris dans TOUT VA BIEN [Genève], n° 4, février-mars 1973, pp. 30-35. Traduction américaine : TELOS, n° 16, Summer 1973, pp. 92-101. RAMPARTS, vol. 12, n° 7, February 1974, pp. 34-39.
Intéressante interview où Sartre analyse son action politique depuis Mai 68, en particulier son engagement avec les maoïstes de LA CAUSE DU PEUPLE, *et déclare notamment :* « Je crois à l'illégalité. » *Il se dit aussi partisan de la peine de mort en matière politique.*

« Volksfront nicht besser als Gaullisten » [L'Union de la gauche ne vaut pas mieux que les gaullistes], interview par Dieter Wild, Wolfgang Gust et Gustave Stern ; DER SPIEGEL, 12. Februar 1973, pp. 84-98.
Dans cette longue interview, Sartre analyse la situation politique française à la veille des législatives de 1973 et prône la démocratie directe. On notera qu'il se décrit comme « marxien » et non « marxiste ».

« A propos de la justice populaire », propos recueillis par Michel Graindorge, Anne Krywin et Foulek Ringelheim ; PRO JUSTITIA, revue politique de droit éditée à Bruxelles, 1re année, n° 2, 1er trimestre 1973, pp. 13-26.
Sur les contradictions de la justice bourgeoise. Sartre parle de l'affaire Aranda, de l'affaire de Bruay-en-Artois, des positions de Michel Foucault et de la justice en Chine. Cet entretien a suscité une mise au point du G.I.P. (Groupe d'Information sur les Prisons) ; cf. PRO JUSTITIA, *1re année, nos 3 et 4, 4e trimestre 1973, pp. 115-116.*

Sartre on Amnesty, lettre ; THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS, April 19, 1973, p. 45.
En tant que président du Tribunal Russell, Sartre soutient l'amnistie des déserteurs américains durant la guerre du Vietnam.

« On ne veut pas mourir idiots », enquête-discussion sur la fin des vieilles idées, réalisée par Sartre, Gérard Melchior, Claude Liscia et Philippe Gavi ; LIBERATION, 15, 18, 19 et 20 juin 1973.
Cette série donne la parole à de jeunes travailleurs de Villeneuve-la-Garenne et ne comporte aucun propos direct de Sartre.

Démission du gouvernement. LIBERATION, 29 juin 1973.
Attaque la décision du ministre Marcellin d'autoriser le meeting d'Ordre Nouveau du 21 juin. Sartre avait déjà signé un appel pour l'interdiction de ce meeting (LIBERATION, *20 juin 1973).*

« Soggettività e marxismo », conférence ; AUT AUT (Milan), nos 136-137, luglio-ottobre 1973, pp. 133-151.
*Texte de l'intervention de Sartre au débat sur le thème « Subjectivité et marxisme » organisé à Rome par l'Institut Gramsci en décembre 1961. Le texte de Sartre est suivi par des réponses de Lombardo Radice et de Valentini (pp. 152-158). L'ensemble de ce numéro d'*AUT AUT *est consacré à Sartre avec des articles de : Enzo Paci, Rossana Rossanda, P.A. Rovatti, Claude Ambroise (sur* **L'Idiot de la famille***), Giovanni Cera et Amedeo Vigorelli.*

« Cette guerre aurait pu aboutir à la destruction de l'Etat d'Israël », interview par Ely Ben-Gal ; AL HAMISHMAR, 26 octobre 1973. Extraits dans LE MONDE, 27 octobre 1973. Texte intégral français dans : BULLETIN DU MAPAM, n° 203, 5 novembre 1973. Repris avec quelques coupures dans : CAHIERS BERNARD LAZARE, n° 44, décembre 1973, pp. 18-19.
Interview donnée par téléphone à un ami israélien de Sartre, Ely Ben-Gal, à l'issue de la « guerre du Kippour ». Sartre déclare notamment : « Mon souhait est que les Israéliens se rendent compte que le problème palestien est le moteur qui anime l'esprit de guerre arabe. »

Cette guerre ne peut que contrarier l'évolution du Moyen-Orient vers le socialisme, article ; LIBERATION, 29 octobre 1973. Repris dans : CAHIERS BERNARD LAZARE, n° 44, décembre 1973, p. 20.
Déclaration sur la « guerre du Kippour » où Sartre réaffirme ses positions en soulignant les responsabilités de part et d'autre.

« La chronique de Jean-Paul Sartre : Où commence le viol ? », débat sur la sexualité ; LIBERATION, 15 novembre 1973.
Un précédent article de LIBERATION, « Au nom de la révolution », parlait du viol d'une militante d'origine vietnamienne par un de ses camarades, un immigré noir. Sartre réfléchit ici sur les implications morales et politiques de ce viol.
LIBERATION avait annoncé que Sartre publierait tous les lundis une chronique consacrée à l'actualité. Son état de santé ne lui permit pas de la tenir régulièrement.

Nous avons refusé de devenir une entreprise industrielle et commerciale, article ; LIBERATION, 17 décembre 1973.
L'un des nombreux appels pour la survie de LIBERATION.

« Pour un peu de liberté », texte signé par Sartre, Philippe Gavi, Serge July et Bernard Lallemand ; LE MONDE, 23-24 décembre 1973. Dans la rubrique « Libres opinions ».
Appel en faveur de LIBERATION, définissant les buts poursuivis par le journal.

NOTES

1. Dans son livre « Questions sur la Révolution » (Stock, 1973), Alain Krivine rapporte ces propos que Sartre aurait tenus à des militants de la Ligue communiste révolutionnaire vers 1971 : « La Ligue a une pensée politique, un programme, mais des actions légalistes ; les maos n'ont pas de programme réel, c'est leur faiblesse, mais leurs actions sont utiles. Vous êtes complémentaires, pourquoi ne pas fusionner ? » Krivine ajoute : « Une telle dialectique nous échappait ! »

2. Le 4 janvier 1973, Sartre prit part à une conférence de presse pour présenter LIBERATION (cf. LE MONDE, 6 janvier 1973). Vers le même temps, il se rendit aussi à Lyon avec l'équipe du futur journal pour une réunion publique destinée à le faire connaître.

3. Sartre a comparu en correctionnelle le 8 octobre 1973 devant le tribunal de Paris, cité par huit rédacteurs de MINUTE qui réclamaient 800 000 F de dommages et intérêts pour un article de LA CAUSE DU PEUPLE où ils voyaient diffamations, injures et menaces de mort. Dans sa déposition, Sartre a fait le procès de MINUTE. (Cf. LE MONDE, 10 octobre 1973, LE FIGARO, 9 octobre 1973.) Sartre a été en définitive condamné à 400 F d'amende et à verser 1 F de dommages et intérêts aux plaignants. (Sur l'audience, voir le témoignage de Claude Mauriac dans « Le Temps immobile, 3 : Et comme l'espérance est violente », GRASSET, 1976, pp. 490-495. Ce livre comporte de nombreux autres passages sur Sartre.)

4. Le 7 novembre 1973, Sartre, Maurice Clavel et Jacques Debû-Bridel ont confirmé le dépôt de leurs plaintes ouvertes contre X... pour écoutes téléphoniques et violation de correspondance à l'encontre de l'agence de presse LIBERATION. A l'heure qu'il est, les coupables courent toujours.

5. Signalons pour 1973 les appels suivants : « Nous accusons », déclaration signée par Sartre, V. Dedijer et L. Schwartz, accusant le président Nixon de perpétuer la guerre au Vietnam. LE MONDE, 21-22 janvier 1973 (en publicité). Appel de l'union des écrivains contre la répression au Chili et autre appel (« Le silence des Versaillais français ») contre le silence de l'information officielle à propos du Chili. LIBERATION, 26 septembre 1973.

1974

ON A RAISON DE SE REVOLTER, discussions, par Philippe Gavi, Jean-Paul Sartre et Pierre Victor ; GALLIMARD, coll. La France sauvage, 1974, 378 p. Dédié par Sartre à Hélène Lassithiotakis.
Ensemble de discussions réalisées de novembre 1972 au 15 mars 1974. Faisant, d'une part, le point sur l'itinéraire politique de Sartre, ce volume au ton très libre et qui emprunte son titre à Mao, constitue d'autre part, un document important sur la pensée gauchiste après 68 et avant la remise en question générale du marxisme. Les trois auteurs ont présenté leur volume au cours d'une discussion-débat le 2 décembre 1974 à la Cour des miracles (Paris).

En réponse aux articles sur « Un point de vue sur les prisonniers syriens en Israël » ; LIBERATION, 22 février 1974.
Deux articles parus dans LIBERATION des 20 et 21 février 1974 mettaient en cause Sartre et Simone de Beauvoir pour avoir signé un appel « pour la libération des prisonniers israéliens en Syrie » en compagnie de Frédéric-Dupont, Max Lejeune et Ceccaldi-Raynaud. Cet appel, publié dans LE MONDE avait immédiatement suscité une mise au point de Sartre et Simone de Beauvoir répudiant toute solidarité avec les susnommés. Sartre accuse ici de mauvaises foi et de calomnie les auteurs des articles sur « Un point de vue... ».

Entretien avec Francis Jeanson ; JEANSON, Francis : « Sartre dans sa vie ». Seuil, 1974. P. 289-299. Bonne feuilles dans LE MONDE, 8 février 1974.
Entretien autobiographique réalisé le 17 juin 1973 pour compléter par des informations sur son adolescence la biographie de Sartre écrite par Francis Jeanson principalement à partir des mémoires de Simone de Beauvoir. La question des rapports personnels de Sartre à la violence est aussi abordée.

« Elections : le point de vue de Sartre », interview ; LIBERATION, 13-14 avril 1974.
Sartre souhaite la candidature de Charles Piaget (animateur de la lutte chez Lip) au premier tour des élections présidentielles et déclare ne pas vouloir voter pour Mitterrand au second : « Je pense que l'Union de la gauche est une plaisanterie. » Au cours d'une interview à R.T.L. le 17 mai 1974, Mitterrand a déclaré : « Le fait que Jean-Paul Sartre ne vote pas pour moi marque une volonté de rester en dehors des institutions qui mérite le respect. »

— qu'en effet Sartre a atteint un degré de notoriété extraordinaire et, fort probablement, sans comparaison. Pourtant, il faut noter qu'en janvier 1977, trois de ses pièces étaient jouées à Paris, et que le film de Contat et Astruc, Sartre par lui-même, **était projeté à l'écran, de sorte que — à l'époque où l'enquête était faite — Sartre était plus discuté par les « mass-media » qu'à n'importe quel moment depuis sa visite à Baader en 1974. Alors, regardons ce fait avec un œil critique pendant que nous interprétons les résultats [4].**

Question 6 : **Qui est-ce ? Ecrivain... Philosophe... Divers...**

77 % désignèrent Sartre « Ecrivain » (uniquement), 6 % « Philosophe » (uniquement), et 9 % seulement le désignèrent « Ecrivain » et « Philosophe ». Ces résultats montrent que, quoi qu'il puisse être (ou avoir été), Sartre est principalement connu **— et très largement — comme un écrivain. L'ambition de sa vie a été pleinement réalisée.**

Question 7 : **Quel genre de littérature écrit-il ? Théâtre... Romans... Œuvres philosophiques...**

Cette fois-ci, 54 % choisirent au moins deux des options offertes. Au total, 70 % (dont 29 B, 15 P) choisirent « Théâtre », 65 % (dont 25 B, 15 P) « Romans », 19 % seulement (dont 11 B, 3 P) « Œuvres philosophiques », et 4 % mentionnèrent par ailleurs « Œuvres politiques ». (Voilà une omission de notre part : la catégorie « Œuvres politiques » aurait dû figurer au questionnaire.) Ces résultats nous semblent très significatifs : 1°, ils confirment l'opinion très répandue — et formulée notamment par Jeanson — que c'est surtout « par ses pièces de théâtre que Sartre est devenu véritablement « public [5] » ; 2°, ils suggèrent que Sartre est plus largement connu comme romancier qu'il ne l'est parfois

---

4. Nous ne croyons pas que ce fait doive mettre en doute nos conclusions. Pourrait-il y avoir un moment « idéal » pour mener une telle enquête ? Bien sûr que non.
5. Sartre, **Paris : Seuil, 1955, p. 7.**

supposé ; 3°, que sa renommée en tant que philosophe est relativement étroite, et pourtant loin d'être négligeable ; 4°, ils tendent à appuyer les convictions réalistes de Sartre lui-même que la classe ouvrière ne lit que très peu [6], et que le théâtre est presque exclusivement, et peut-être irrémédiablement, « une cérémonie bourgeoise [7] ». En gros, il est fort probable qu'en se consacrant depuis 1950 toujours davantage aux écrits politiques et philosophiques, et corrélativement moins aux œuvres romanesques et dramatiques, Sartre s'est éloigné des « lecteurs virtuels » dont il parlait avec tant de ferveur et d'espoir en 1947 [6].

Question 8 : **Pouvez-vous citer au moins une de ses œuvres ?**

67 % (dont 30 B, **15** P) **pouvant répondre affirmativement, citèrent douze titres différents avec la fréquence suivante :** Les Mains sales **36,** Le Mur **26,** La Nausée **et** La Putain respectueuse **14,** Huis clos **12,** Les Mouches **et** Les Séquestrés d'Altona **4,** Le Diable et le Bon Dieu **et** L'Etre et le Néant **3,** Les Mots **et** Les Chemins de la liberté **2,** Réflexions sur la question juive **1. Pour le théâtre en général, ces chiffres corroborent l'assertion déjà faite ci-dessus. Plus particulièrement, ils indiquent que** Les Mains sales **est la pièce de Sartre la plus connue [8]. Nous croyons que les controverses accompagnant les premières présentations, et le fait que Sartre l'a retirée par la suite de la scène en France, ont doté cette pièce — et voilà l'ironie — d'une renommée très vaste et durable [9]. Comme roman-**

---

6. Voir Situations II, **Paris : Gallimard, 1948, p. 290.**

7. **Voir « Théâtre populaire et théâtre bourgeois », pp. 68-80 d'**Un Théâtre de situations, **Paris ; Gallimard, 1973.**

8. **Même compte tenu du fait qu'elle était jouée à Paris lors de l'enquête. Après tout, La Putain et Huis Clos l'étaient également, aussi bien que le film biographique sur Sartre, dont pourtant personne ne fit mention nulle part dans les réponses.**

9. **Ou est-ce plutôt le fait que la mémoire collective d'une société capitaliste et bourgeoise retient plus volontiers les œuvres d'art qui ont l'air de contester une idéologie et un système socio-politique ennemis ? Ceci est une virtuelle explica-**

Court message, daté du 24 mai 1974, par lequel Sartre cesse ses fonctions de directeur de « Libération » ; LIBERATION, 25-25 mai 1974.
Pour raisons de santé, Sartre s'est démis de toutes les fonctions qu'il occupait depuis 1970-1971 dans la presse gauchiste.

Discussion entre Sartre, Marcuse, Gavi et Victor, article-entretien d'Hélène Lassithiotakis ; LIBERATION, 7 juin 1974.
La discussion a eu lieu le 26 mai 1974 chez Sartre, à propos du livre **On a raison de se révolter.** *C'est la première fois que Sartre et Herbert Marcuse se rencontraient.*

« Sauvez LIBERATION ! », appel de Sartre et de Serge July, rédigé par ce dernier ; LE MONDE, 15 octobre 1974. Dans la rubrique « Libres opinions ».
LIBERATION, accablé de dettes, avait dû suspendre sa parution. Sartre et July en appellent ici au public pour trouver les 77 millions d'anciens francs nécessaires à sa reparution.

« 75 ans d'histoire par ceux qui l'ont faite : Sartre à la télé », interview ; LIBERATION, 19 novembre 1974.
La presse du 18 novembre 1974 annonça que Sartre allait entreprendre pour Antenne 2 une série de dix émissions sur l'histoire de ce siècle. Sartre avait jusqu'alors refusé, à une ou deux exceptions près, toute participation personnelle à la télévision française pour ne pas cautionner un organisme d'Etat. L'accord de Sartre, obtenu par l'entremise de Maurice Clavel et à l'initiative de celui-ci, fut présenté par Marcel Jullian, président-directeur d'Antenne 2, comme la preuve de la libéralisation de la télévision giscardienne. Dans son interview à LIBERATION, Sartre montre qu'il ne se fait guère d'illusions sur les motifs politiques de la proposition qu'il vient d'accepter et déclare : « On va voir jusqu'où on peut aller. » Sartre a consacré tout son temps durant l'année 1974-1975 à la préparation de ces émissions. (Pour la suite de cette affaire, voir notre notice de septembre 1975.)

Lettre protestant contre le refus des autorités allemandes de lui permettre de rencontrer Andreas Baader ; LIBERATION, 21 novembre 1974.
Dans une interview donnée au SPIEGEL (février 1973), Sartre avait, dans une certaine mesure, justifié les actions de la R.A.F. (Rote Armee Fraktion). C'est à la suite de cela qu'il fut contacté par Klaus Croissant pour dénoncer les conditions de détention des membres du groupe Baader-Meinhof et qu'il demanda, le 4 novembre 1974, aux autorités d'Allemagne fédérale l'autorisation de rencontrer Andreas Baader en prison, avec comme interprète Daniel Cohn-Bendit. La résolution de Sartre fut renforcée par l'annonce de la mort en prison, le 9 novembre d'Holger Meins, consécutive à une grève de la faim (cf. protestation dans LE MONDE, 20 novembre 1974). Cette lettre, datée du 20 novembre, considère que le refus des autorités allemandes est « purement dilatoire ».

« Schreckliche Situation » [Situation effrayante], interview par Alice Schwarzer ; DER SPIEGEL, 2. Dezember 1974.
Avant la visite qu'après plusieurs refus on lui permet de faire à Baader, Sartre explique les motifs de son intervention : il désapprouve les actions violentes de la R.A.F. dans le contexte allemand actuel, mais il tient à manifester sa solidarité à un militant révolutionnaire emprisonné et à protester, comme LES TEMPS MODERNES l'avaient déjà fait dans un dossier publié en mars 1974, contre les conditions de détention et notamment contre les méthodes de privation sensorielle. Le SPIEGEL du 9 décembre donne un compte rendu de la visite à Baader.

Conférence de presse donnée à l'issue de la visite à Andreas Baader ; extraits dans : LIBERATION, 5 décembre 1974 ; LE MONDE, 6 décembre 1974, etc. Dans le volume : BECKER, Jillian, « Hitler's Children : The Story of the Baader-Meinhof Terrorist Gang ». Philadelphia : LIPPINCOTT, 1977, pp. 270-273. Traduction française : « La Bande à Baader ». FAYARD, 1977.
Sartre, accompagné de l'avocat Klaus Croissant, fit une visite de vingt-cinq minutes à Andreas Baader dans la prison spéciale de Stammheim à Stuttgart. Il donna le même jour une conférence de presse dont l'interprète était Daniel Cohn-Bendit et il lança à la télévision, avec Heinrich Böll, un appel pour la constitution d'un comité international pour la protection des prisonniers politiques. L'intervention de Sartre a suscité une violente campagne d'injures dans la presse ouest-allemande. Sartre fit une autre conférence de presse à Paris le 10 décembre 1974, en compagnie de Me Croissant et d'Alain Geismar (LE MONDE, 12 décembre 1974) et donna une interview sur Baader pour l'émission télévisée « Satellite » diffusée le 22 mai 1975.

Texte sur la catastrophe de la mine de Liévin ; LIBERATION, 31 décembre 1974.
Le 28 décembre 1974, un accident à la mine de Liévin fit 43 morts. Sartre, à cette occasion, republie le « Réquisitoire contre les Houillères » qu'il avait prononcé après la catastrophe de Fouquières-lès-Lens et ajoute un court texte par lequel il transmet ce document au juge Pascal, chargé de l'instruction. Sartre et Michel Foucault ont aussi donné une conférence de presse à ce sujet.

NOTES

1. Sartre a signé en 1974 les textes suivants : texte rédigé par le G.I.A. (Groupe Informations Asiles) sur l'affaire Jérôme Durcin, un Antillais victime d'un internement abusif à Amiens. LIBERATION, 26-27 janvier 1974 ; communiqué de Sartre et Alain Moreau à la suite de la plainte déposée par Alexandre Sanguinetti pour la publication d'une interview d'Alain Moreau dans LIBERATION du 9 janvier 1974. LIBERATION, 27 mars 1974 ; protestation contre le refus de l'U.N.E.S.C.O. d'inclure Israël dans une région déterminée du monde. LE MONDE, 17-18 novembre 1974 et en publicité, 1er-2 décembre 1974 ; appel pour la libération de soldats emprisonnés pour avoir réclamé des droits démocratiques dans l'armée. LE MONDE, 15-16 décembre 1974.

2. Sartre est devenu en 1974 le directeur de la collection « La France sauvage », d'abord éditée chez Gallimard, puis aux Presses d'aujourd'hui. Il a signé, avec Michel Le Bris et Jean-Pierre Le Dantec, les autres responsables de la collection, un texte de présentation qu'on trouvera, entre autres, à la fin du volume : KELLER, Henri, « Amélie 1 », PRESSES D'AUJOURD'HUI, 1976.

1975

Préface à une exposition d'Hélène de Beauvoir ; Catalogue Hélène de Beauvoir, Peintures-Gravures. Brest, Palais des Arts et de la Culture, avril-mai 1975, p. 3.
Courte présentation : « Chez Hélène de Beauvoir les couleurs et les formes sont l'envers d'une absence : celle du monde qu'elle fait exister en ne le représentant pas. » *Sartre a présenté une autre exposition d'Hélène de Beauvoir à Tokyo en 1968.*

« Simone de Beauvoir interroge Jean-Paul Sartre », interview ; L'ARC, n° 61, « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes », 1975, pp. 3-12. Repris dans **SITUATIONS, X**, Gallimard, 1976, pp. 116-132.
Interview réalisée spécialement pour le numéro de L'ARC consacré à Simone de Beauvoir. Celle-ci, adoptant la position d'une intervieweuse objective, soumet Sartre à la question sur ses rapports avec le féminisme et les femmes. Sartre répond avec bonne grâce mais sans aller au fond du problème.

Entretien avec des étudiants à la Maison du Japon de la Cité universitaire le 17 décembre 1974, propos transcrits par Michel Contat ; paru dans un périodique japonais en 1975 (titre et date exacte à déterminer).
Sartre répond aux questions les plus diverses et les plus ingénues d'étudiants soucieux de comprendre les liens de sa philosophie et de sa politique.

« Dialogo de Sartre con a Imprensa » ; O SECULO (Lisbonne), 5 avril 1975.

« Sartre e Simone de Beauvoir num encontro de camaradas » ; O SECULO, 7 avril 1975.

« Sartre et le Portugal », série d'entretiens avec Sartre, Simone de Beauvoir, Pierre Victor et Serge July, rédigés par ce dernier : I. « Révolution et militaires » ; II. « Les femmes et les étudiants » ; III. « Le peuple et l'autogestion » ; IV. « Les contradictions » ; V. « Les trois pouvoirs » ; LIBERATION, du 22 avril au 26 avril 1975.
Sartre a fait un séjour d'information au Portugal, en compagnie de Simone de Beauvoir et Pierre Victor, du 23 mars au 6 avril 1975. A leur retour, tous trois ont exposé au cours d'une longue discussion leurs interrogations, leurs perplexités, leurs inquiétudes devant l'avenir de la « révolution des œillets ». Ils expriment en définitive un soutien critique au Mouvement des Forces Armées.

« Le Tribunal Russell et la guerre : Tout homme libre peut porter un jugement », propos recueillis par Jacques Decornoy ; LE MONDE, 10 mai 1975.
Au moment où se termine la guerre du Vietnam, Sartre réfléchit sur l'activité passée du Tribunal Russell.

« Conversation with Jean-Paul Sartre », interview par John Gerassi ; OUI (Chicago), June 1975, pp. 69-70, 122-126.
Cette interview, prise en sandwich entre de stimulantes photos de nus, porte principalement sur la politique. Retenons cette déclaration : « Chacun de mes choix a élargi mon monde. De sorte que je ne considère plus leurs implications comme limitées à la France. Les luttes avec lesquelles je m'identifie sont des luttes mondiales. »

« Autoportrait à soixante-dix ans », entretien avec Michel Contat ; LE NOUVEL OBSERVATEUR, 23-29 juin, 30 juin-6 juillet et 7-13 juillet 1975.
Le titre « Ce que je suis » donné à la première livraison est dû à une initiative contestable du journal. Sartre a fait rétablir celui qu'il avait lui-même choisi par référence à Rembrandt. Publié à l'occasion de son soixante-dixième anniversaire, le texte résulte d'une série de conversations tenues en mars 1975. Sartre s'y exprime librement sur son état de santé, son vécu quotidien, ses rapports à l'argent, etc. ; il prend ses distances avec le marxisme et dresse un bilan provisoire de sa vie. Cet entretien a été traduit dans une trentaine de pays et une version complétée a paru dans **SITUATIONS, X.**

Lettre de Sartre à Karel Kosik ; LE MONDE, 29-30-juin 1975.
En mai 1975, le philosophe tchèque Karel Kosik avait adressé une longue lettre à Sartre à la suite des persécutions (en particulier confiscation de manuscrits) dont il avait fait l'objet à Prague. (Fragment de cette lettre dans LE MONDE du 29 mai 1975, texte intégral dans LE MONDE du 29-30 juin 1975.) Sartre exprime son soutien à Kosik et écrit notamment : « J'appelle pseudo-pensée les thèses soutenues par votre gouvernement, et qui n'ont jamais été produites ou examinées par la pensée d'un homme libre, mais qui sont faites de mots ramassés en Russie soviétique, et jetées sur les activités pour les voiler et non pour en découvrir le sens. »

[Interview sur la situation en Espagne] ; CAMBIO 16 (date à déterminer, vers juillet 1975).

23 lettres (fragments) de Sartre à Simone de Beauvoir sur **L'AGE DE RAISON ;** MAGAZINE LITTERAIRE, n°s 103-104, septembre 1975, pp. 42-49.
Extraits de lettres écrites par Sartre durant la « drôle de guerre » et dans lesquelles il tenait Simone de Beauvoir au courant des problèmes rencontrés dans la rédaction de **L'AGE DE RAISON.** *Ces extraits proviennent de lettres communiquées par Simone de Beauvoir pour l'édition des romans de Sartre dans la Pléiade.*

Sur la bêtise, fragment des « Notes pour une Morale » (1947) ; MAGAZINE LITTERAIRE, n°s 103-104, septembre 1975, pp. 28-34.
Description phénoménologique de la bêtise où Sartre prend pour point de départ la

cier, Sartre est connu surtout au travers des nouvelles éminemment lisibles — et quelque peu scandaleuses ! — du Mur. **Par contre,** Les Chemins **ne sont guère mentionnés, ce qui implique que ces trois romans ont vieilli tandis que** Le Mur **et** La Nausée **sont restés jeunes. La réputation de Sartre comme philosophe repose entièrement sur sa première grande œuvre,** L'Etre et le Néant. **Mais ses importants écrits politiques et de critique littéraire sont tous, semble-t-il, inconnus. Enfin, remarquons que, à part** Les Séquestrés **et** Les Mots, **la dernière en date des œuvres mentionnées —** Le Diable **— remonte à 1951. Qu'il le souhaite ou non**[10]**, Sartre est indissolublement lié dans l'esprit du public aux années quarante : c'est-à-dire à l'époque où l'existentialisme connaissait sa vogue.**

Question 9 : **Quel âge a-t-il ?**

Question plutôt facétieuse : 72 % devinèrent qu'il avait entre 65 et 75 ans — (Sartre est né en 1905). Les gens se rendent donc bien compte qu'il appartient à la génération de la guerre[11]**. Sartre — qui a toujours eu horreur d'être enterré vivant**[12] **— sera content de savoir qu'une seule personne le croyait mort.**

Question 10 : **Quel est le thème de sa philosophie ?**

Question plutôt difficile : des 56 % qui répondirent, 27 prononcèrent le seul mot « Existentialisme ». (Impossible de deviner combien de ceux-ci pourraient définir ce terme dont on a tant abusé.) Parmi les 29 autres réponses, les mots suivants furent repris plus d'une fois : « Homme » 11, « Liberté » 7, « Respect » 6, « Gauchiste » 5, « Engagement » 3, « Anarchiste » et « Marxiste » 2. Ces résultats révèlent, peut-être,

---

tion « gauchiste ». Mais étant donné la renommée non négligeable de La Putain dite « anti-américaine », **elle nous semble moins plausible que celle que nous venons d'offrir.**

10. Et bien sûr qu'il ne le souhaite pas. Voir à ce sujet Situations X, **p. 155.**

11. Voir Situations II, **pp. 235-316.**

12. Voir Situations II, **pp. 77-84, et** Situations X, **pp. 205-6.**

une compréhension de Sartre plus grande, voire plus juste, qu'on aurait osé l'espérer. Mais signalons en passant que là encore il s'agit davantage du Sartre de L'Etre et le Néant **que du Sartre de la** Critique.

Questions 11, 12, 13 : **Avez-vous déjà vu au moins une de ses pièces ? Laquelle ? Où l'avez-vous vue ? Théâtre... Télévision... Divers...**

Des 54 % (dont 25 B, 7 P) qui prétendirent avoir vu une pièce de Sartre, seuls 41 (dont 21 B, 7 P) pouvaient la nommer. Une fois de plus, Les Mains sales **fut la pièce le plus souvent citée (25), suivie de** Huis clos **et** La Putain **(11). N'est-ce pas une ironie de voir que ce sont justement les trois pièces qui — à croire Sartre — ont été le plus généralement mal comprises [13] ?**

Questions 14, 15 : **Avez-vous déjà lu au moins un de ses livres ? Lequel ?**

44 % (dont 22 B, 7 P) précisèrent, en tout, les mêmes douze titres que pour la question 8. (Soulignons que Sartre est lu par presque les deux tiers de notre public « bourgeois », mais par le quart de notre public « prolétarien » : la révolution culturelle n'est pas pour demain.) De nouveau, ce sont Le Mur **(21),** Les Mains sales **(17), et** La Nausée **(14) qui sont les œuvres les plus fréquemment nommées. Ces résultats appuient, donc, plusieurs des conclusions déjà tirées** supra.

Question 16 : **Que pensez-vous de son œuvre et de lui ?**

Nous n'avons malheureusement pas suffisamment de place pour un examen détaillé des intéres-

---

13. Ce fut à cause de l'interprétation populaire des Mains sales **comme « anti-communiste » que Sartre retira la pièce de la scène en France (de 1951 à 76). A propos de** La Putain, **voir** Les Ecrits de Sartre, **Paris : Gallimard, 1970, pp. 137-139 ; et de** Huis clos, **voir** Situations IX, **Paris : Gallimard, 1972, p. 10.**

phrase de Jouhandeau : « Le sot n'a pas toujours l'air opprimé qui lui convient. » Bon nombre d'idées exposées ici se retrouveront, dialectisées à un niveau plus profond, dans **L'IDIOT DE LA FAMILLE.** *C'est l'un des seuls fragments publiés du premier cahier de « Notes pour une Morale ». Le dossier du* MAGAZINE LITTERAIRE, *intitulé « Sartre dans son histoire » et préparé sous la direction de Jean-Jacques Brochier, comporte, outre ces inédits, des extraits de l'* **« Autoportrait à soixante-dix ans »**, *une chronologie complète, ainsi qu'une série d'articles critiques.*

« L'intellectuel est voué à disparaître en tant qu'homme qui pense pour les autres », propos recueillis par Michel Contat ; LIBERATION, 1er septembre 1975.
Extrait, repris du MAGAZINE LITTERAIRE, *de la version complétée en juillet 1975 de l'* **« Autoportrait à soixante-dix ans »**.

Conférence de presse annonçant la rupture de Sartre avec Antenne 2 ; comptes rendus dans la presse, notamment dans LE QUOTIDIEN DE PARIS, LIBERATION, LE FIGARO du 26 septembre 1975, LE MONDE du 27 septembre 1975.
Bien qu'aucun contrat définitif n'eût encore été signé, Sartre, avec la collaboration de Simone de Beauvoir, Pierre Victor et Philippe Gavi, et aidé d'une équipe d'historiens et de sociologues, a travaillé jusqu'en été 1975 au projet pour la télévision. Il existe un synopsis d'environ trente pages pour les dix émissions prévues. Les responsabilités dans l'échec de ce projet n'apparaissant pas toutes clairement. La direction d'Antenne 2 a argué des difficultés qu'elle rencontrait dans le financement des émissions pour lesquelles un budget équivalent à celui d'une série dramatique avait été prévu ; aux yeux de Sartre et de ses collaborateurs, ces obstacles financiers résultaient de pressions exercées par les milieux gouvernementaux hostiles au projet. Sartre refusa la proposition faite finalement par Marcel Jullian et qui contrevenait aux accords pris initialement, celle de réaliser à titre d'essai, et sans garantie de diffusion, une seule des émissions prévues. Il déclara qu'après cette mesure de censure camouflée il ne paraîtrait plus jamais à la télévision. Une polémique s'ensuivit qui ne contribua guère à clarifier les problèmes de la liberté d'expression sur les ondes nationales. Marcel Jullian a plus tard donné sa version des faits dans son livre « Délit de vagabondage », GRASSET, *1978 (voir pp. 150-156, 161-166, 202-203, 295-300). La morale de cette histoire, nous l'emprunterons à l'écrivain italien Ferdinando Scianna (*L'EUROPEO, *17 ottobre 1975) : « On n'arrête pas Voltaire, c'est entendu ; mais on ne va quand même pas lui donner quinze heures de télévision ! »*

« Sartre parle de l'Espagne », interview ; LIBERATION, 28 octobre 1975.
Interview réalisée par Philippe Gavi alors que Franco était à l'agonie. Sartre y parle notamment du « Mur ». La phrase sur le visage de Franco, « cette gueule abominable de salaud latin », a suscité de vives désapprobations (voir notamment LE MONDE, *2-3 novembre 1975, et le courrier des lecteurs de* LIBERATION, *5 novembre 1975, à la suite duquel le journal plaide l'indulgence pour cette « caricature verbale »). Commentaire de Sartre par la suite : « C'était une erreur — des propos tenus dans le feu d'une conversation prennent un autre sens quand ils sont transcrits tels quels — mais c'est une erreur que j'assume entièrement : Franco avait la gueule qu'il méritait, c'était bel et bien un salaud, et personne ne niera qu'il fût latin. »*

« Terrorism can be justified », extraits d'une interview par Jane Friedman ; NEWSWEEK, édition européenne, 10 November 1975.
Interview portant sur des sujets divers. A la question : « Quelle est la chose la plus importante dans votre vie aujourd'hui ? », Sartre répond : « Je ne sais pas. Tout. Vivre. Fumer. »

NOTES

1. Durant son séjour en Grèce en été 1975, Sartre a donné deux interviews, l'une à un quotidien de gauche, l'autre à un bulletin anarchiste d'Athènes, que nous n'avons pas pu identifier.

2. Une information selon laquelle Sartre réclamait maintenant les 275 000 francs du prix Nobel qu'il avait refusé en 1964 a été diffusée le 26 septembre 1975 par l'Agence France-Presse. L'information provenait d'un journal suédois qui, interrogé, a cité comme source certains milieux de la télévision française. Sartre opposa un démenti formel dans une déclaration faite au MONDE du 28 septembre 1975.

3. Sartre, accompagné de Simone de Beauvoir et de Pierre Victor, a été le rédacteur du « Journal inattendu » de R.T.L. le 5 octobre 1975, avec la participation en duplex de Daniel Cohn-Bendit. Sujets abordés : la situation en Espagne, le chômage et les conditions de travail (avec l'affaire Carrette), et l'échec du projet de télévision. Comptes rendus dans LIBERATION, 6 octobre, et LE MONDE, 7 octobre 1975.

4. Appels signés par Sartre en 1975 : Appel pour que soient respectés les accords de Paris sur le Vietnam. LE MONDE, 26-27 janvier 1975 (en publicité) ; Mise en garde contre Jean-Edern Hallier qui aurait détourné des fonds destinés à la défense de prisonniers chiliens. LE MONDE 26-27 janvier 1975 ; En faveur des nationalistes basques. LE MONDE, 12 juin 1975 ; Appel avec Malraux, Mendès-France, Aragon et François Jacob pour empêcher l'exécution de onze condamnés à mort en Espagne. Cet appel a été apporté directement à Madrid par M. Foucault, Régis Debray, Claude Mauriac, Yves Montand, etc. Cf. LE NOUVEL OBSERVATEUR, 29 septembre-5 octobre 1975 ; Protestation contre l'exécution de ces condamnés à mort et appel pour une marche sur l'Espagne. LE MONDE et LIBERATION, 30 septembre 1975 ; Protestation, avec notamment Mitterrand, Mendès-France et Malraux, contre la résolution de l'O.N.U. assimilant le sionisme au racisme. LE NOUVEL OBSERVATEUR, 17-22 novembre 1975 ; Appel en faveur des soldats emprisonnés lu à la Mutualité le 15 décembre 1975 et publié dans LE MONDE du 17.

1976

SITUATIONS, X : Politique et autobiographie ; GALLIMARD, 1976, 227 p. Traduction américaine de Paul Auster et Lydia Davis : **LIFE/SITUATIONS.** New York : PANTHEON BOOKS, 1977, 216 p.
Contient quatre textes politiques : « Le Procès de Burgos » (1971), « Les Maos en France » (1972), « Justice et Etat » (conférence inédite faite à Bruxelles le 25 février 1972), et « Elections, piège à cons » (repris des TEMPS MODERNES, *janvier 1973). La deuxième partie rassemble : un entretien sur* **L'Idiot de la famille** *(texte paru dans* LE MONDE, *14 mai 1971, avec quelques ajouts), l'interview de Sartre par Simone de Beauvoir (1975) et la version complétée de l' « Autoportrait à soixante-dix ans » publié originalement dans* LE NOUVEL OBSERVATEUR *en juin et juillet 1975.*

Réédition de **L'ETRE ET LE NEANT** dans la collection « Tel » et de **SITUATIONS, I,** sous le titre **CRITIQUES LITTERAIRES,** dans la collection « Idées » ; GALLIMARD.
Traduction par Alan Sheridan-Smith : **CRITIQUE OF DIALECTICAL REASON.** London : N.L.B., 1976, 836 p.
Cette traduction propose une utile division en chapitres et n'hésite pas, sans prendre de libertés avec le texte, à en aérer le style. Elle comprend aussi un index et un glossaire.
Une traduction allemande, **KRITIK DER DIALEKTISCHEN VERNUNFT,** a paru en 1967 chez ROWOHLT.

Interview pour la radio australienne par Pierre Vicary ; publiée dans le volume : CHARLESWORTH, Max « The Existentialists and Jean-Paul Sartre ». New York : ST. MARTIN'S PRESS, 1976.
Ce volume contient le texte de deux longs programmes sur Sartre diffusés par la radio australienne au début de 1975. Le montage comprend des déclarations de Simone de Beauvoir, R.D. Laing, Raymond Aron, John Gerassi, etc. Les interventions de Sartre se situent pp. 103-108, sur le marxisme ; pp. 127-128, sur R.D. Laing ; pp. 137-144, sur le rôle de l'intellectuel, et sur Simone de Beauvoir, p. 154.

Lettre à Jean-Claude Abrahams ; in ABRAHAMS, Jean-Claude, « L'Homme au magnétophone ». LE SAGITTAIRE, 1976, pp. 282-283.
Lettre du 5 mai 1969, à verser, avec l'ensemble du volume, au débat sur « L'Homme au magnétophone » publié par LES TEMPS MODERNES *en avril 1969.*

« Non fate il processo a Pasolini » [Ne faites pas de procès à Pasolini] ; CORRIERE DELLA SERA, 14 marzo 1976.
Ce texte résulte sans doute d'une interview accordée à Laura Betti et rédigée par elle. Sartre réfléchit sur les circonstances et les responsabilités de la mort du cinéaste Pier Paolo Pasolini qu'il connaissait bien.

« Sartre parle du film », interview ; dans le *pressbook* du film « Sartre par lui-même », 1976 p. 2. Repris dans plusieurs périodiques, notamment dans : LE FILM FRANÇAIS, n° 14, 26 mai 1976.
Dans ces propos recueillis le 1er mai 1976, Sartre se situe par rapport au film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat et parle de ses démêlés avec la télévision française. Le « pressbook » comprend sur 16 pages une fiche technique et un synopsis du film, une interview des réalisateurs et des extraits de la bande sonore du film. Celui-ci, tourné par l'essentiel en 1972, avec la collaboration de Simone de Beauvoir, J.-L. Bost, A. Gorz, J. Pouillon, n'a été monté, pour des raisons financières, qu'en 1976. Il a fait partie de la sélection française au festival de Cannes (hors compétition) et il est sorti à Paris le 27 octobre 1976. Il a fait une bonne carrière commerciale : 56 000 entrées à Paris et 70 000 en province. Le texte intégral du film a été publié en volume en 1977.
Lettre à propos du Larzac ; LIBERATION, numéro du 5-6-7 juin 1976.
Sartre exprime son regret de ne pouvoir participer aux rencontres de Pentecôte du Larzac : « Je voulais savoir comment votre liberté pouvait s'opposer au pouvoir. »

Court texte sur la sécurité du travail dans les entreprises ; LE NOUVEL OBSERVATEUR, 7-13 juin 1976.

« Sartre et l'argent », entretien ; UNE SEMAINE DE PARIS/PARISCOPE, 20-26 octobre 1976.
Extrait non utilisé dans le film « Sartre par lui-même » des entretiens tournés pour celui-ci en 1972.

Allocution ; CAHIERS BERNARD LAZARE, n[os] 57-58, octobre-novembre 1976, p. 11. Sous le titre « Un élément de la paix ». Extraits dans la presse du 8 et 9 novembre 1976.
Le 7 novembre 1976, Sartre a reçu à l'ambassade d'Israël à Paris le diplôme de docteur honoris causa de l'Université de Jérusalem. Dans son allocution, il souligne qu'il accepte le diplôme pour favoriser le dialogue israëlo-palestinien et déclare : « Je suis depuis longtemps l'ami d'Israël [...] Si je m'occupe ici d'Israël, je m'occupe aussi du peuple palestinien qui a beaucoup souffert. »

« Sartre parle de Flaubert », entretien avec Michel Sicard ; MAGAZINE LITTERAIRE, n° 118, novembre 1976, pp. 94-106.
Cet important entretien, réalisé le 6 mai 1976, traite de l'ensemble des problèmes posés par **L'Idiot de la famille** *et donne des détails précieux sur ce que Sartre comptait faire dans le volume IV. On trouvera pp. 104-105 un extrait des notes prises pour ce volume. M. Sicard a récemment publié le premier volet d'une étude sur l'aspect romanesque de la critique littéraire de Sartre (Minard, Archives des lettres modernes, n° 159, 1976).*

Socialism in one country, fragment de la suite de **CRITIQUE DE LA RAISON DIA-**

sants 93 avis personnels recueillis. Il a donc fallu les classer : (a) avis favorables — 45 % (dont 21 B, 8 P), exprimés en général par les gens ayant une connaissance plus ou moins approfondie des œuvres de Sartre ; (b) avis indifférents — 34 % (dont 9 B, 12 P), exprimés en général par les gens ayant une connaissance très restreinte de Sartre ; (c) avis hostiles — 14 % (dont 5 B, 2 P), exprimés en général par les gens ayant une connaissance modérée et plutôt confuse de Sartre (en particulier à l'égard de ses idées politiques). Ajoutons qu'une analyse plus précise de ces réponses nous permet de constater que Sartre — s'il n'est pas universellement aimé — est très largement respecté.

Que nous a appris cette enquête ? Rien de très étonnant peut-être. Néanmoins, elle nous a permis de formuler quelques conclusions plus précises (bien que non définitives) quant à l'audience de Sartre, et tend dans l'ensemble à renforcer le lieu commun de la critique selon lequel Sartre serait « un auteur plus célèbre que véritablement connu [14] ». Pour résumer, reproduisons in extenso **les opinions de deux de nos interviewés qui synthétisent, dans une certaine mesure, les enseignements qui découlent de cette enquête :**

Homme très intelligent. La politique a certainement nui à sa carrière d'écrivain.

Un homme de grande valeur qui n'a malheureusement pas été compris par tous.

B.P. O'Donohoe

---

14. Contat, Explication des **Séquestrés d'Altona** de Jean-Paul Sartre, **Paris : Archives des lettres modernes (n° 89), 1968, p. 10.**



LECTIQUE ; NEW LEFT REVIEW (Londres), n° 100, November 1976 - January 1977, pp. 143-163.
Unique fragment publié jusqu'à présent du manuscrit d'environ 200 000 mots du tome II de la **Critique.** *Traduit en anglais, cet extrait est précédé d'une remarquable note de présentation où se trouvent toutes les précisions nécessaires à une bonne intelligence du texte et qui situe celui-ci dans le contexte politique de 1958 : « Ecrit au moment où la libéralisation krouchtchévienne en U.R.S.S. était à son sommet, le second volume de la* **Critique** *partage certains des espoirs — officiels ou inofficiels — du mouvement communiste de l'époque, et certaines de ses indulgences pour un passé stalinien qui était cru plus facilement dépassable qu'il ne se révéla l'être en réalité. » La réflexion de Sartre sur la société soviétique du « socialisme en un seul pays » se situe à un niveau plus philosophique qu'historique et s'inscrit donc dans le prolongement du premier volume de la* **Critique** *plutôt que dans le projet du second, lequel devait aborder le terrain de l'histoire concrète.*

Lettre de soutien aux cinq détenus corses de Lyon ; LIBERATION, 12 novembre 1976.
Ce texte a été lu sur scène à l'issue des représentations du spectacle « Sartre » donné par le comédien Gérard Guillaumat au Théâtre de la Reprise de Lyon; textes choisis par Jeannette Colombel, mise en scène de Robert Gironès. Cet excellent spectacle, co-produit par le T.N.P. de Villeurbanne, a été présenté en tournée dans la plupart des villes de provinces mais n'a pas été représenté à Paris.

« L'honneur qui me vient de Jérusalem », interview par Odette Sorel ; TRIBUNE JUIVE, 28 novembre 1976.
Sartre déclare qu'il ne referait pas aujourd'hui **Réflexion sur la question juive** *de la même façon. Il parle de son voyage en Egypte et en Israël (1967) et précise ses positions actuelles. Il indique qu'il accepterait volontiers un doctorat honoris causa de l'Université du Caire, si on le lui proposait.*

« Pour un débat public » (sur l'Europe), interview ; POLITIQUE-HEBDO, 13-19 décembre 1976.
Sartre dénonce le péril que constitue l'hégémonie germano-américaine en Europe et propose une lutte contre la politique d'austérité. Sartre a participé pendant quelque temps aux activités du « Comité d'action contre l'Europe germano-américaine », animé notamment par Jean-Pierre Vigier.

Notes

1. Le journal ronéoté « L'Anti-Mythes », qui se réclame de la pensée de Claude Lefort, a publié une lettre de Sartre qui est un faux (n° 16, avril 1976, pp. 7-8). Cette lettre proteste ingénument contre les « calomnies sans envergure » contenues dans un long portrait lourdement humoristique de Sartre faisant l'objet du n° 15, janvier 1976, du même journal.

2. Sartre n'a fait aucune déclaration concernant la reprise des Mains sales **en septembre 1976 au théâtre des Mathurins, reprise qu'il avait interdite dans les années 50 pour des raisons politiques. Dans une mise en scène de Patrick Dréhan, avec Paul Guers, Yves-Marie Maurin, Amélie Prévost et Monique Lejeune dans les principaux rôles,** Les Mains sales **a connu, avec plus de 150 représentations, un succès public important mais n'a pas cette fois provoqué de polémique. La pièce a été ensuite présentée en province par les tournées Hébert-Karsenty avec une mise en scène revue par Daniel Gélin.**

3. Textes signés par Sartre en 1976 : Solidarité avec le groupe Marge qui avait occupé le 20 janvier 1976 une dépendance de l'ambassade d'U.R.S.S. à Paris. LIBERATION, 28 janvier 1976 ; Appel au président de la République en faveur de Jean Papinski, un instituteur révoqué qui fit une grève de la faim de plus de 90 jours. LIBERATION, 17 février 1976, et LE MONDE, 18 février ; Appel de Sartre et Simone de Beauvoir, signé par 50 prix Nobel, pour la libération du docteur Mikhael Stern (LE MONDE, 25 mars 1976). Sartre et Simone de Beauvoir firent une campagne efficace pour la libération de M. Stern et rencontrèrent celui-ci à Paris en juin 1977. Plus tard, Sartre s'associe à une réunion en faveur des détenus politiques soviétiques (LE MONDE, 21 octobre 1976) et demande la libération d'Edouard Kouznetsov (LE MONDE, 21 décembre 1976) ; Communiqué d'intellectuels exprimant « leur horreur » devant la fin tragique d'Ulrike Meinhof dans une prison allemande (LE MONDE, 12 mai 1976). Soutien aux ouvriers polonais impliqués dans les grèves et manifestations de juin 1976. THE NEW YORK REVIEW OF BOOKS, 25 November 1976.

4. En juin 1976, Sartre a soutenu, avec Heinrich Böll, la republication par les éditions Trikont de Munich du livre Wie Alles Anfing, **autobiographie d'un membre de l'underground allemand, Michael « Bommi » Baumann, saisie par la police en novembre 1975. Une traduction française intitulée** Tupamaros Berlin Ouest **et présentée par D. Cohn-Bendit et H. Böll, a été publiée dans la collection « La France sauvage » aux Presses d'aujourd'hui en 1976. Elle comporte un** Avertissement **signé par Michel Le Bris, Jean-Pierre Le Dantec et Sartre, daté du 15 octobre 1976 et déclarant notamment : « Les thèses de Bommi Baumann ne sont pas nécessairement les nôtres. Mais elles interpellent directement « La France sauvage » [...] ».**

1977

SARTRE, texte intégral du film réalisé par Alexandre Astruc et Michel Contat ; Gallimard, 1977, 138 p. Traduction américaine : **SARTRE BY HIMSELF,** translated by Richard Seaver. New York : URIZEN BOOKS, 1978, 112 p.
Le titre du film « Sartre par lui-même » a été abrégé par l'éditeur afin d'éviter une confusion avec l'ouvrage bien connu de Francis Jeanson. Le volume comprend l'intégralité de la bande sonore du film, avec quelques corrections syntaxiques dans la transcription.

Avec Kessel. Journée des intellectuels pour la paix au Vietnam, mars 1968.



Environ six heures des entretiens filmés en 1972 et qui ont servi au montage du film restent inédites et se trouvent dans les archives de l'Institut National de l'Audiovisuel. Une copie vidéoscopée du film est à la disposition du public au Centre Beaubourg. Un extrait du texte du film a paru dans ART PRESS INTERNATIONAL, *n° 3, décembre 1976, pp. 6-7.*

Manuscrits et lettres inédites ; dans le catalogue « Autograph Letters, Manuscripts, Drawings. French Authors and Artists », n° 129. Newton, Mass : RENDELL, 1977, pp. 174-183.
Réportorie avec fac-similé et citations, quinze manuscrits et lettres de Sartre.

« Pouvoir et liberté : actualité de Sartre », dialogue avec Pierre Victor ; LIBERATION, 6 janvier 1977.
Depuis 1975, Sartre et son ami Pierre Victor collaborent à un ouvrage sur le thème « Pouvoir et liberté ». Le dialogue reproduit ici décrit comment cette collaboration a commencé et sur quelles bases elle va se développer.



Tribunal Russell.

« Sartre et les femmes », interview par Catherine Chaine ; LE NOUVEL OBSERVATEUR, 31 janvier, 6 février et 7-13 février 1977. Traductions dans DIE ZEIT (18. Februar 1977) et dans PLAYBOY (December 1977). Extrait dans une enquête sur les privilèges en France : LE NOUVEL OBSERVATEUR, 8-14 mai 1978.
Interview autobiographique dans laquelle Sartre décrit la « très grande place » que les femmes ont occupée dans sa vie et évoque, sans grand effort de réflexion, les rapports homme-femme tels qu'il les a vécus. L'aspect le plus authentique de cette interview, on le trouve dans l'expression des liens profonds qui unissent Sartre et Simone de Beauvoir ; en revanche, on peut ne pas apprécier le ton cavalier qu'il adopte pour parler de ses « amours contingentes ».

Les militants socialistes et la construction de l'Europe ; LE MONDE, 10 février 1977.
Constatant que « la social-démocratie allemande est depuis sa reconstitution en 1945 un des instruments privilégiés de l'impérialisme américain en Europe », *Sartre demande aux militants socialistes de* « combattre l'hégémonie germano-américaine ». *Cet article a suscité beaucoup de réactions : cf.* LE MONDE *du 18 février 1977 et le commentaire d'A. Jacoviello dans* L'UNITA, *cité dans* LE MONDE *du 9 mars 1977.*

« Sartre at 72 : Still hopeful », article-interview de Anne B. Zill ; WASHINGTON POST, 13 February 1977.
Portrait vivant de Sartre, avec quelques propos de celui-ci.

Lettre au président du tribunal de Laval ; LIBERATION, 22 mars 1977.
Lettre de soutien à Yvan Pineau, inculpé à Laval pour avoir envoyé son livret militaire.

« Entretien sur la musique », avec Lucien Malson ; LE MONDE, 28 juillet 1977.
Dans cet entretien avec Lucien Malson, musicologue et critique de jazz averti, Sartre développe les propos sur la musique qu'il avait déjà tenus dans son « Autoportrait à soixante-dix ans ». Il est touchant de le voir explorer cette « amitié secrète et quotidienne » qu'il a toujours entretenue avec la musique et de l'entendre exprimer des opinions et des partis pris qui sont ceux des hommes de sa génération. Dans une réponse publiée par LE MONDE *(7-8 août 1977), Louis Dandrel, alors directeur de France-Musique, déplore les attaques de Sartre contre l'orientation nouvelle qu'il avait imprimée à ses programmes.*

« Libertà e potere non vanno in coppia » [Liberté et pouvoir ne vont pas de pair], entretien avec Tano d'Amico, Gabriele Giunchi, Gad Lerner, Luigi Manconi et Guido Vale ; LOTTA CONTINUA, 15 settembre 1977. Sur quatre pages. Extraits dans LE MONDE, 24 septembre 1977.
L'un des meilleurs entretiens politiques récents, réalisé à Rome le 9 septembre 1977 et destiné à préparer la manifestation gauchiste des 23-25 septembre à Bologne (à laquelle Sartre et Simone de Beauvoir n'ont finalement pas assisté). Sujets abordés : le P.C. italien et le compromis historique, le groupe Baader-Meinhof, les dissidents de l'Est, le rôle des intellectuels vis-à-vis de l'Etat et des partis, les « nouveaux philosophes », le marxisme, etc. Sartre déclare notamment : « Toutes les fois que la police d'Etat tire sur un jeune militant, je suis du côté du jeune militant. » *Simone de Beauvoir, qui participe à l'entretien, condamne péremptoirement les nouveaux philosophes, à l'exception de Glucksmann, et refuse, pour Sartre et elle, tout amalgame avec eux.*

Maccheroni : « Vietnam ». (Collage : photo sur papier et impacts de balles), 1974.

A mes amis israéliens ; LE MONDE, 4-5 décembre 1977.
Court texte pour encourager les négociations entre l'Egypte et Israël. Sartre s'est senti fortement requis, ces derniers temps, par la situation au Moyen-Orient. Il a fait un séjour à Jérusalem en février 1978 en compagnie d'Arlette Elkaïm et de Pierre Victor, pour favoriser dans la mesure de ses moyens le dialogue israélo-palestinien.

« Gesprek met Jean-Paul Sartre », entretien avec Leo Fretz ; DE GIDS (Amsterdam), n°s 4-5, 1977, pp. 338-355.
Entretien réalisé le 25 septembre 1976 et portant sur certains points précis de l'œuvre philosophique de Sartre, de **La Transcendance de l'Ego** *à la* **Critique.** *Leo Fretz est l'auteur d'une étude sur le concept de l'individu dans la philosophie de Sartre.*



Notes

1. Signalons l'excellente traduction allemande par Traugott König de L'Idiot de la famille **(ROWOHLT, deux volumes parus en 1977 sur les cinq prévus). König a obtenu de Sartre certains éclaircissements sur le texte de** L'Idiot.

2. Il existe une postface de Sartre à la brochure suivante : LIPPENS, Louis, « Face à la liberté » : pour la libre circulation des hommes et des idées. Préface d'Andrei Sakharov, avant-propos de Pierre Vianson-Ponté. Linselles (Nord), 1977, 50 pages. Supplément à « Elan poétique, littéraire et pacifiste ». Texte non consulté.



3. Une biographie par Axel Madsen, intitulée « Hearts and Minds : The Common Journey of Simone de Beauvoir and Jean-Paul Sartre » (New York : William MORROW, 1977) est présentée abusivement comme ayant bénéficié de la collaboration de Sartre et Simone de Beauvoir. Cet ouvrage médiocre repose presque exclusivement sur des informations déjà publiées ; sa seule originalité consiste à rapporter des ragots invérifiables et frisant parfois la calomnie. L'auteur, qui n'a interviewé ni Sartre ni Simone de Beauvoir, n'hésite pas à s'attribuer des déclarations faites par Sartre à d'autres. L'insuccès de ce livre et l'accueil sévère que lui a réservé la critique américaine ont épargné à son auteur un procès qui aurait pu lui être légitimement intenté.

4. Le 21 juin 1977, au moment où Brejnev était reçu à l'Elysée, Sartre et de nombreux autres intellectuels ont accueilli au théâtre Récamier des dissidents de l'Est.

5. Textes signés par Sartre en 1977 : Appel pour « Politique-Hebdo ». LE MONDE, 9 janvier 1977 ; Appel contre la répression au Maroc. LE MONDE, 23-24 janvier 1977 ; Appel contre l'arrestation d'un chanteur au Nigéria. LE MONDE, 26 mars 1977 ; Pour les libertés en Argentine. LE MONDE, 27-28 mars et 3-4 avril 1977 ; Pétition adressée à la conférence de Belgrade, contre la répression en Italie. LE MONDE, 29 juin 1977 ; Repris dans : MACCIOCCHI, M.-A., « Après Marx, Avril ». Ed. du SEUIL, 1978, pp. 184-185. Cette pétition a été mal reçue dans la presse italienne, notamment communiste. Protestation contre l'aggravation de la situation politique au Brésil. LE MONDE, 1er juillet 1977 ; Appel contre l'extradition possible de Klaus Croissant. LE MONDE, 11 octobre 1977 ; Protestation du Comité contre l'Europe germano-américaine contre l'extradition de Croissant. LE MONDE, 18 novembre 1977 ; Communiqué de ce même comité à propos de l'affaire Schleyer. LE MONDE, 29 octobre 1977 ; Mise en garde contre le recours à la force contre le Front Polisario, signée Sartre, Simone de Beauvoir, P. Halbwachs et D. Guérin. LE MONDE, 30-31 octobre 1977 ; Télégramme de soutien à des intellectuels iraniens. LE MONDE, 30-31 octobre 1977 ; Appel contre l'expulsion du peintre Antonio Saura. LE MONDE, 10 décembre 1977.



1978

Déclaration (datée « Décembre 1977) au sujet de la reprise de **NEKRASSOV** ; T.E.P. (Théâtre de l'Est Parisien), dossier n° 25 (février 1978).
Nekrassov *n'avait plus été représenté à Paris depuis sa création en 1955. La reprise de la pièce par le T.E.P. (proche du P.C.) a coïncidé avec la campagne électorale pour les législatives de mars 1978. Ce contexte, ainsi qu'une mise en scène spectaculaire dans le style « théâtre populaire », a fait prendre à la pièce une couleur politique qui ne correspond plus aux positions actuelles de Sartre. Celui-ci souligne que son véritable propos était la dénonciation des procédés de la presse à sensation, et il ajoute :* « Sans doute, aujourd'hui, choisirais-je un autre prétexte, mais comme hier, je m'attaquerais volontiers à un certain journalisme qui abuse sans scrupule de la confiance de ses lecteurs en montant de toutes pièces de faux scandales. » *A ceux qui lui ont reproché d'avoir accepté cette reprise, Sartre a répondu que* **Nekrassov**, *de même que ses autres pièces, comme par exemple* **Les Mains sales**, *appartient désormais au répertoire et qu'il ne s'estime pas fondé à en empêcher la production, même si cela doit être la source de certaines ambiguïtés. On trouvera dans le même dossier un extrait d'une conversation de Sartre avec Georges Werler, André Acquart et Maurice Delarue, le 24 octobre 1977.*



Pour Daniel Cohn-Bendit ; LE MONDE, 3 juin 1978.
Sartre réclame la levée de l'interdiction de séjour pour Cohn-Bendit, dix ans après les événements de mai.

« L'œuvre plurielle », entretien avec Michel Sicard ; ART PRESS INTERNATIONAL, n° 20, juillet-août-septembre 1978, p. 29. *Extraits des entretiens menés par M. Sicard pour le présent numéro d'*OBLIQUES.



Notes

1. Signalons le premier volume iconographique consacré à Sartre : « Sartre, images d'une vie ». Réunies par Liliane Sendyk-Siegel, commentaire de Simone de Beauvoir. GALLIMARD, 1978. 108 pages. Présente 181 photographies et documents, pour une bonne part inédits, légendés brièvement par Simone de Beauvoir.

2. Un article d'Alberto Cavallari (« Vecchia cultura e nuova Francia », CORRIERE DELLA SERA, 22 gennaio 1978) cite ces propos de Sartre sur le centre Beaubourg : « C'est un immense intestin de plastique [...], un grand orgue pour jouer tout et le contraire de tout. »



3. Un faux testament politique de Sartre a paru en Sicile au début de 1978. « Il mio testamento politico. » Catane : EDIZIONI di « ANARCHISMO », coll. « Nuovi contributi per una rivoluzione anarchica », n° 6, gennaio 1978, 40 pages. Tirage : 5 000 exemplaires. L'ouvrage est donné comme une traduction par Giuseppe Alvisi de « Mon testament politique », EDITIONS « GARE L'EXPLOSION », Paris, 1977 ; il porte la dédicace (notre traduction) : « A mes amis anarchistes que j'ai injustement dénigrés et à la mémoire de mon ami Camus. » Extraits en espagnol : EL VIEJO TOPO (Barcelone), n° 19, abril 1978, pp. 4-8. Ce testament ne présente strictement aucun intérêt sur le plan sartrien, l'auteur s'étant contenté de plaquer le nom de Sartre sur un exposé lourdingue de thèses anarchistes démodées. Sartre a fait publier un démenti, mais n'a pas poursuivi l'éditeur en justice (cf. LIBERATION, 6 avril 1978).

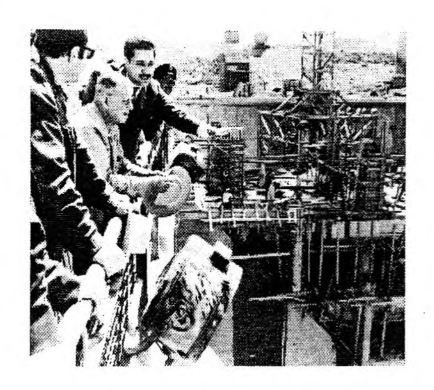
4. Sartre a signé un texte à propos de l'affaire Heide Kempe Böttcher, une jeune Allemande grièvement brûlée le 21 mars 1978 à Paris pendant son interrogatoire par la police. LE MONDE, 18-19 juin 1978.

3. Manuscrits inédits

par M. CONTAT, M. RYBALKA et J. PRUNAIR



Nous donnons ici une brève description des principaux manuscrits totalement ou partiellement inédits dont nous connaissons l'existence, même quand, comme c'est le cas pour un certain nombre d'entre eux, ils semblent définitivement perdus ou que nous n'avons pas pu les consulter. Cette liste ne comprend pas la correspondance.



[Carnet de pensées]
Répertoire alphabétique dans lequel Sartre, vers 1922, notait ses pensées sur les sujets les plus divers.



LA SEMENCE ET LE SCAPHANDRE
Roman autobiographique inachevé écrit en 1923 et où Sartre décrit son amitié « plus orageuse qu'une passion » avec Nizan et transpose leur expérience avec *La Revue sans titre*. Un long extrait est paru dans le *Magazine littéraire*, décembre 1971. Paraîtra dans le premier volume des Œuvres romanesques dans la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard)*.

[Saturnin Picquot]
Début de roman ou de nouvelle écrit vers 1923. Paraîtra dans le premier volume de la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard)*.



LE CHANT DE LA CONTINGENCE
Poème dont nous ne connaissons que le premier vers : « J'apporte l'ennui, j'apporte l'oubli. »

LES MARANES
Parodie d'étude érudite qui est la contribution de Sartre à un projet collectif avec ses condisciples de l'Ecole Normale supérieure, René Maheu, Nizan et Pierre Guille : un cycle sur la mythologie des Eugènes inspirée du *Potomak* de Jean Cocteau. Paraîtra dans le premier volume de la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard)*.

ER L'ARMENIEN
Essai sous forme de mythe platonicien emprunté à *La République*. Ecrit vers 1927.

UNE DEFAITE
Roman inspiré de la relation triangulaire Nietzsche-Wagner-Cosima Wagner écrit vers 1928 et refusé par Malraux à qui Nizan l'avait soumis pour publication chez Gallimard. Une première version, intitulée « Empédocle », sera donnée dans la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard)*.

L'IMAGE DANS LA VIE PSYCHOLOGIQUE : ROLE ET NATURE
Mémoire présenté pour l'obtention du Diplôme d'études supérieures de philosophie. 1928. Sous la direction du professeur Henri Delacroix. La dactylographie de ce manuscrit, établie par M. Rybalka, comprend 272 feuillets.

LA LEGENDE DE LA VERITE
Essai philosophico-littéraire comprenant trois parties : « Légende du certain », « Légende du probable », « Légende de l'homme seul ». Ecrit en 1929-30. Refusé par les éditions Rieder. Un fragment a paru dans la revue *Bifur* en juin 1931 sous le titre « Légende de la vérité » (repris dans « Les Ecrits de Sartre »).

L'ARBRE
Poème sur le thème de la contingence. Vers 1930.

EPIMETHEE
Pièce où Sartre opposait Prométhée, l'artiste, l'homme seul, à Epiméthée, l'ingénieur, l'homme-moyen. Ecrite durant son service militaire, vers 1930.



Egypte : industrie et histoire.



Chez les Touaregs, 1950.

J'AURAI UN BEL ENTERREMENT
Pièce inspirée de Pirandello sur le thème d'un homme qui prépare minutieusement son propre enterrement. Vers 1930.

SOLEIL DE MINUIT
Nouvelle écrite en 1935 et perdue par Sartre. Le sujet en était la croisière d'une petite fille avec ses parents en mer du Nord et la déception qu'elle éprouvait devant la réalité du Soleil de minuit qu'elle avait imaginé auparavant.

MELANCHOLIA
Manuscrit de **La Nausée** comprenant de nombreux passages supprimés par Sartre à la demande des éditions Gallimard ou sur la suggestion de Brice Parain et qui seront donnés en variantes dans la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard).*

DEPAYSEMENT
Nouvelle écrite en 1936 et retirée par Sartre du recueil **Le Mur** où elle devait initialement figurer. Un fragment remanié a paru sous le titre « Nourritures » dans la revue *Verve* en novembre 1938 (repris dans « Les Ecrits »). Le texte intégral de **Dépaysement** sera publié dans la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard).*

LA PSYCHE
Traité de psychologie phénoménologique inachevé, Sartre l'ayant en définitive jugé trop inspiré de Husserl. Il en a extrait l'**Esquisse d'une théorie des émotions,** parue en 1939.

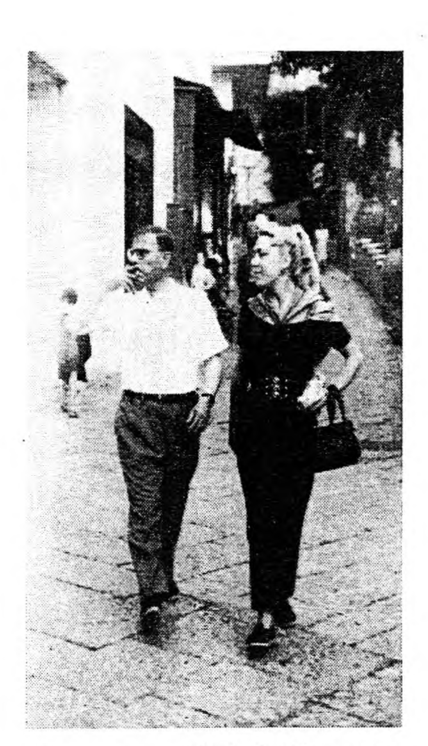
A Rome, en 1946, avec Mme Marzoli.



[Carnets de guerre]
Carnets, en nombre indéterminé, où Sartre, durant la « drôle de guerre », notait ses pensées, faisait une sorte de bilan de sa vie, élaborait certains des concepts de **L'Etre et le Néant** et racontait des anecdotes concernant ses camarades soldats. Perdus au moment de la débâcle, quelques-uns de ces carnets ont été retrouvés par la suite.

[Journal de guerre]
Journal reconstitué par Sartre après sa libération du camp de prisonniers et où il raconte la débâcle et les premiers temps de sa captivité. Un fragment a paru en 1942 dans la revue *Messages*, éditée en Belgique, sous le titre **La Mort dans l'âme,** pages de journal (repris dans « Les Ecrits »). D'autres fragments paraîtront dans le second volume de la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard).*

[Scénarii]
Parmi les scénarii écrits par Sartre pour la compagnie cinématographique Pathé en 1943-44, nous connaissons l'existence des titres suivants :
Typhus (a donné lieu au film **Les Orgueilleux** d'Yves Allégret, 1953).
Histoire de nègre.
L'Apprenti-sorcier.
Scénario sans titre sur la Résistance.
La Grande Peur.



A Capri, avec Michelle Vian, vers 1953.

[Notes pour une Morale]
De 1947 à 1949, Sartre a rempli plusieurs gros cahiers de notes pour la « Morale » promise à la fin de **L'Etre et le Néant** et annoncée par la suite sous le titre « L'Homme ». La dactylographie établie d'après le premier de ces cahiers couvre à elle seule 850 feuillets. Fragments dans *Combat* (16 juin 1949), dans le *Magazine littéraire* (septembre 1975) et dans le présent numéro d'*Obliques*.

[Etude sur Nietzsche]
Appartient probablement aux manuscrits des notes pour la « Morale ».

LA DERNIERE CHANCE
Quatrième tome inachevé des **Chemins de la liberté.** Deux chapitres en ont été publiés dans *Les Temps modernes* (novembre et décembre 1949) sous le titre « Drôle d'amitié ». Deux autres chapitres, établis par George H. Bauer, paraîtront dans le second volume de la Bibliothèque de la Pléiade *(Gallimard).*

LA REINE ALBEMARLE ET LE DERNIER TOURISTE
Manuscrit d'un livre inachevé sur l'Italie qui, selon Simone de Beauvoir, « devait être en quelque sorte **La Nausée** de son âge mûr » et où Sartre opposait la vision touristique à la saisie de la vérité sociale d'un pays. Seuls deux fragments en ont paru : « Un parterre de capucines » et « Venise, de ma fenêtre » **(Situations, IV).** Ecrit vers 1950.

MALLARME
Etude écrite vers 1952 et dont seuls environ 150 feuillets qui en constituent le début semblent subsister. Extrait dans le présent numéro d'*Obliques.*

JEAN SANS TERRE
Première version des **Mots,** écrite vers la fin 1953.

FLAUBERT
Etude de quelques centaines de pages, écrite vers 1955, (parallèlement à celle, restée inédite, de Roger Garaudy), et qui allait plus tard donner **L'Idiot de la famille.** Pour cet ouvrage, il existe apparemment trois manuscrits différents.



[Joseph Lebon]
Notes et synopsis pour un scénario de film sur la Révolution française avec pour personnage principal Joseph Lebon, commissaire envoyé par le Comité de Salut public à l'Armée du Nord et qui fut guillotiné après Thermidor pour excès de violence. Daté apparemment de 1956.

LES SORCIERES DE SALEM
Adaptation et dialogues du film de Raymond Rouleau d'après la pièce d'Arthur Miller (film sorti en 1957).

[Etude sur le Tintoret]
Fragments publiés sous le titre « Le Séquestré de Venise » **(Situations, IV),** « Saint Georges et le dragon » **(Situations, IX)** et dans le second numéro d'*Obliques.* Ecrite vers 1957.



CRITIQUE DE LA RAISON DIALECTIQUE, tome II
Environ 400 feuillets écrits à la suite du premier tome de la **Critique** mais qui n'appartiennent pas à proprement parler au projet abandonné du second tome. Analyse du stalinisme et description d'un match de boxe du point de vue de l'intelligibilité dialectique. Un seul fragment paru, en anglais, dans *New Left Review* (janvier 1977) sous le titre « Socialism in one country ». Ecrit vers 1958.

FREUD
Scénario d'environ 800 feuillets écrits en 1959 pour John Huston et qui a servi au film de celui-ci, **Freud, The Secret Passion** (1962), bien que Sartre ait retiré son nom du générique. Extrait dans le second numéro d'*Obliques.*



MERLEAU-PONTY
Première version, très différente, de l'article « Merleau-Ponty vivant » publié dans *Les Temps modernes* en octobre 1961.

[Notes sur la Morale]
Environ 600 feuillets de notes prises en 1964-65 sur la morale dialectique en vue de conférences que Sartre devait donner aux Etats-Unis en 1965. Courts extraits dans le livre de Francis Jeanson, « Sartre devant Dieu » (*Desclée de Brouwer,* 1966).

[Cahier de notes pour le tome IV de L'IDIOT DE LA FAMILLE]
Notes écrites en 1972-73, interrompues par l'accident de santé qui a coûté sa vue à Sartre. Courts extraits dans le *Magazine littéraire* (novembre 1976).

[Notes philosophiques en vue de l'ouvrage POUVOIR ET LIBERTE en préparation avec Pierre Victor]
Notes où Sartre reprend, du point de vue de sa philosophie actuelle, certaines analyses de **L'Etre et le Néant,** comme, par exemple, le regard.

M.C. et M.R.





4. Le regard de l'autre (Sartre devant ses critiques)

Essai de bibliographie sommaire.

Robert WILCOCKS

Dans cette liste on trouvera un choix très restreint de textes sur Sartre. Vu l'ampleur de la critique sartrienne proprement dite et les remous qu'il a si souvent suscités dans les divers milieux journalistiques, il est impossible de présenter ici une bibliographie compréhensive. Le souci principal a été de donner une vue « panoramique » sur la réception critique. Il s'ensuit, dès lors, que cette bibliographie comportera non seulement une sélection d'études de première importance mais aussi de textes d'une valeur discutable dont l'intérêt réside plutôt dans le témoignage qu'ils offrent de certaines attitudes contemporaines. Il s'ensuit, également, que beaucoup de textes méritoires n'ont pas pu y trouver leur juste place.

André Malraux.



1. BIBLIOGRAPHIES :

BELKIND, Allen J. : **Jean-Paul Sartre and Existentialism in English. A Bibliographical Guide.** Préface d'Oreste F. Pucciani. Kent, Ohio: Kent State University Press (The Serif Series, n° 10), 1970, p. 234.

CONTAT, Michel et Michel RYBALKA. **Les Ecrits de Sartre. Chronologie, bibliographie commentée.** Lettre-préface de Sartre. Paris : Gallimard, 1970, pp. 788. « Sartre 1969-1970 : bibliographie commentée. » **Adam,** année 35, n°s 343-345, 1970, pp. 89-95. Supplément aux **Ecrits de Sartre.** « Les Ecrits de Sartre de 1969 à 1971. » **Magazine littéraire,** n°s 55-56, septembre 1971, pp. 36-47. Supplément aux **Ecrits de Sartre.** « Chronologie » (jusqu'au 21 juin 1975). **Magazine littéraire,** n°s 103-104, septembre 1975, pp. 9-49. **The Writings of Jean-Paul Sartre** (tr. Richard C. McCleary). Evanston : Northwestern University Press (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy), 1974. Traduction en deux volumes des **Ecrits** qui comprend des addenda importants.

DOUGLAS, Kenneth : **A Critical Bibliography of Existentialism (The Paris School).** New Haven : Yale French Studies, 1950.

DREYFUS, Dina et Pierre TROTIGNON : « Bibliographie de Jean-Paul Sartre. » **Revue de l'Enseignement philosophique,** année 16, n° 2, décembre 1965-janvier 1966, pp. 16-38. Des suppléments ont paru dans les numéros suivants de la revue : août-septembre 1966 ; octobre-novembre 1966 ; février-mars 1967 ; octobre-novembre 1967.

LAPOINTE, François et Claire : **Jean-Paul Sartre and His Critics. An International Bibliography (1938-1975).** Bowling Green, Ohio : Philosophy Documentation Center, Bowling Green State University, 1975, p. 447.

SUZUKI, Michihiko, Takeshi EBISAKA et Kinuko URANO : **Bibliographie synthétique. Sartre et son temps.** Tokyo : Ed. Jimbun Shoin, 1971, p. 309.

WILCOCKS, Robert : **Jean-Paul Sartre : A Bibliography of International Criticism.** Préface de M. Contat et M. Rybalka. Edmonton, Alberta : The University of Alberta Press, 1975, p. 767.

2. SUR LA FICTION DE SARTRE

Etudes générales, livres :

BAUER, George H. : **Sartre and the Artist.** Chicago : University of Chicago Press, 1969, p. 200.

BO, Carlo : **Da Voltaire a Drieu la Rochelle.** Milan, 1965. Voir « I romanzi di Sartre », pp. 245-263.

BOISDEFFRE, Pierre de : **Métamorphoses de la littérature. Tome 2, de Proust à Sartre.** Paris : Alsatia, 1963. Voir « Sartre romancier ou l'ange du morbide », pp. 253-274.

BOROS, Marie-Denise : **Un Séquestré : l'homme sartrien. Etude du thème de la séquestration dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre.** Paris : Nizet, 1968, p. 253.

BROMBERT, Victor (éd.) : **The Hero in Literature.** Greenwich, Connecticut : Fawcett, 1969, p. 288. Voir Brombert « Sartre : The Intellectual as « Impossible Hero », pp. 241-265.

CHAMPIGNY, Robert : **Stages on Sartre's Way, 1938-1952.** Bloomington : Indiana University Press, 1959.

CURTIS, Jean-Louis : **Haute Ecole.** Paris : Julliard, 1950, p. 254. Voir « Sartre et le roman », pp. 165-205.

GOTH, Maja : **Kafka et les lettres françaises (1928-1955).** Paris : Corti, 1956. Voir « Kafka et Jean-Paul Sartre », pp. 137-238.

JAMESON, Fredric : **Sartre : The Origins of a Style.** New Haven et Londres : Yale University Press, 1961.

KERN, Edith G. : **Existential Throught and Fictional Technique : Kierkegaard, Sartre, Beckett.** New Haven et Londres : Yale University Press, 1970, p. 254.

PEYRE, Henri : **French Novelists of Today.** New York, 1967. Voir « Existentialism and French Literature : Sartre's Novels », pp. 244-274.

POLLMANN, Leo : **Sartre und Camus : Literatur des Existenz.** Stuttgart : Kohlhammer (Sprache und Literatur, 40), 1967, p. 224. Voir pp. 11-109. Cette étude a été traduite en américain par Helen et Gregor Sebba sous le titre **Sartre and Camus : Literature of Existence,** New York : Ungar, 1970.

PRINCE, Gerald : **Métaphysique et technique dans l'œuvre romanesque de Sartre.** Genève : Droz, 1968, p. 147.

RECK, Rima Drell : **Literature and Responsibility : The French Novelist in the Twentieth Century.** Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1969, pp. 306. Voir « Jean-Paul Sartre. Ambiguities of Moral Choice », pp. 3-42.

SABATO, Ernesto : **Tres Aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo : Robbe-Grillet, Borges, Sartre.** Santiago (Le Chili) : Ed. Universitaria, 1968, p. 93. Voir « Sartre contra Sartre », pp. 63-93.

WEIGHTMAN, John : « Jean-Paul Sartre » in : **The Novelist as Philosopher,** éd. John Cruickshank. Londres : Oxford University Press, 1962. Voir pp. 102-127.

Etudes générales, articles :

ALTER, Jean V. : « Faulkner, Sartre and the Nouveau Roman ». **Symposium,** vol. 20, été 1966, pp. 101-112.

BARNES, Hazel E. : « Literature as Salvation in the Work of Jean-Paul Sartre ». **American Catholic Philosophical Association Proceedings,** vol. 39, 1965, pp. 53-68. « Modes of Aesthetic Consciousness in Fiction. » **Bucknell Review,** vol. 12, mars 1964, pp. 82-93.

BEIGBEDER, Marc : « L'Homme Sartre ». **Opéra,** le 6 août 1947.

BO, Carlo : « Il romanziere e il mondo vischioso ». **Aut Aut,** n° 51, 1959, pp. 169-179.

BOROS, Marie-Denise : « L'Antinaturalisme des personnages de Jean-Paul Sartre ». **French Review,** vol. 40, n° 1, octobre 1966, pp. 77183.

CHAMPIGNY, Robert : « Existentialism and the Modern French Novel ». **Thought,** vol. 31, 1956, pp. 365-384.

DETHIER, H. : « De held of de persoon en het fundamentale ontwerp bij A. Robbe-Grillet et Sartre ». **Tijdschrift van de Vrije Univ. Brussel,** vol. 10, 1967-68, pp. 92-113.

DOUGLAS, Kenneth : « Sartre and the Self-Inflicted Wound ». **Yale French Studies,** n° 9, printemps 1952, pp. 123-131.

FITCH, Brian T. : « Le Monde des objets chez Malraux et chez Sartre ». **Bulletin des Jeunes Romanistes,** n° 1, juin 1960, pp. 22-26.

FRITZCH, Robert : « Der Mensch in Jean-Paul Sartres erzählerischem Werk ». **Welt und Wort,** année 11, n° 3, mars 1956, pp. 72-76.

GAULMIER, Jean : « Quand Sartre avait dix-huit ans... ». **Le Figaro littéraire,** le 5 juillet 1958, p. 5.

GILLON, Adam : « Conrad et Sartre ». **The Dalhousie Review,** vol. 40,, n° 1, printemps 1960, pp. 61-71.

JOHN, S. : « Sacrilege and Metamorphosis : Two Aspects of Sartre's Imagery ». **Modern Language Quarterly,** vol. 20, n° 1, mars 1959, pp. 57-66.

KAHLER, Erich : « The Transformation of Modern Fiction ». **Comparative Literature,** vol. 7, printemps 1955, pp. 121-128.

KERN, Edith : « The Self and the Other : A Dilemma of Existential Fiction ». **Comparative Literature Studies,** vol. 5, n° 3, septembre 1968, pp. 329-337.

KOEFOED, Oleg : « L'Œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre ». **Orbis Litterarum,** vol. 6, n°s 3-4, 1948, pp. 209-272 ; et vol. 7, n°s 1-2, 1949, pp. 61-138.

KUHN, Reinhard : « Proust and Sartre : The Heritage of Romanticism ». **Symposium,** vol. 18, hiver 1964, pp. 293-306.

LAS VERGNAS, Raymond : « Snobisme de la laideur ». **Les Nouvelles littéraires,** n° 960, le 31 janvier 1946, pp. 1-2.

MAGNY, Claude-Edmonde : « Système de Sartre ». **Esprit,** année 13, n° 4, mars 1945, pp. 564-580. Texte repris dans **Littérature et critique,** Paris : Payot, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice : « Jean-Paul Sartre ou un auteur scandaleux ». **Le Figaro littéraire,** le 6 décembre 1947, pp. 1-3.

MORRISSETTE, Bruce : « Problèmes du roman cinématographique (Sartre, Robbe-Grillet) ». **Cahiers de l'Association internationale des Etudes françaises,** n° 20, mai 1968, pp. 275-289, 349-352.

NERLICH, Michael : « Der Herrenmensch bei Jean-Paul Sartre und Heinrich Mann ». **Akzente,** année 16, n° 5, octobre 1969, pp. 460-479.

I N R I

Maccheroni : « La Condition humaine », 1973.

« Les chevaux de l'Apocalypse », Dessin de Georges Perros.



PEREZ-SENAS, Ramón : « Jean-Paul Sartre, el novelista y el filósofo ». **Revista Nacional** (Montevideo), année 17, n° 182, février 1954, pp. 199-221.

PRINCE, Gerald : « Le Symbolisme des noms dans l'œuvre romanesque de Sartre ». **Papers on Language and Literature,** vol. 5, n° 3, hiver 1969, pp. 316-321. « Le Comique dans l'œuvre romanesque de Sartre ». **P.M.L.A.,** vol. 87, n° 2, mars 1972, pp. 295-303.

ROBICHON, Jacques : « Libérons le roman français de M. Sartre ». **Liberté de l'Esprit,** année 2, n° 16, décembre 1950, pp. 263-267.

SCHLOETKE-SCHROEER, Christa : « Pathetische Grundzuge im literarisch-philosophischen Werk von Sartre und Camus ». **Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,** vol. 73, n°s 1-2, avril 1963, pp. 17-50.

STOCKWELL, H.C.R. : « Proust and Sartre ». **Cambridge Journal,** vol. 7, mai 1954, pp. 476-487.

WAELHENS, Alphonse de : « Der Roman des Existentialismus ». **Universitas,** année 1, n° 8, novembre 1948, pp. 945-951.

Sur « Le Mur » :

ANON : « A propos d'Intimité ». **La Nouvelle Revue française,** n° 308, mai 1939, p. 808.

BRASILLACH, Robert : Compte rendu. **L'Action française,** le 13 avril 1939.

BRAUN, Sidney : « Source and Psychology of Sartre **Le Mur** ». **Criticism,** vol. 7, hiver 1965, pp. 45-51.

CAMUS, Albert : Compte rendu. **Alger républicain,** le 12 mars 1939. Texte repris dans le second tome de la **Bibliothèque de la Pléiade.**

COHN, Dorrit : « Narrated Monologue : Definition of a Fictional Style ». **Comparative Literature,** vol. 18, printemps 1966, pp. 97-112.

ELMQUIST, Claire : « Lucien, Jean-Paul et la mauvaise foi. Une étude sur Sartre ». **Orbis Litterarum,** vol. 26, 1971, pp. 220-231.

IDT, Geneviève : **« Le Mur » de Jean-Paul Sartre. Techniques et contexte d'une provocation.** Paris : Larousse, 1972, pp. 223.

MACKEY, David : « Sartre and the Problem of Madness ». **Journal of the British Society for Phenomenology,** vol. 1, mai 1970, pp. 80-82.

MARCEL, Gabriel : Compte rendu. **Carrefour,** juin-juillet 1939.

PRITCHETT, V.S. : « Quelques livres de Jean-Paul-Sartre ». **La France libre,** n° 59, le 15 septembre 1945, pp. 375-379.

PY, Albert : « Le recours à la nouvelle chez J.-P. Sartre : Etude du **Mur** ». **Studies in Short Fiction,** vol. 3, n° 2, hiver 1966, pp. 246-252.

ROM, Paul et Heinz ANSBACHER : « An Adlerian Case of a Character by Sartre ? ». **Journal of Individual Psychology,** vol. 21, mai 1965, pp. 32-40.

SIMON, John K. : « Sartre's Room ». **Modern Language Notes,** vol. 79, décembre 1964, pp. 526-538.

THERIVE, André : Compte rendu. **Le Temps,** le 30 mars 1939, p. 3.

Sur « La Nausée » :

ACCAPUTO, Nino : **Di alcuni contemporanei della letteratura francese.** Naples : Pellerano-Del Gaudio, 1955, p. 60. Voir le chapitre « A proposito di **La Nausée** di Jean-Paul Sartre ».

ARLAND, Marcel : Compte rendu. **La Nouvelle Revue française,** n° 298, juillet 1938, pp. 129-133.

ARNOLD, A. James : « **La Nausée** Revisited ». **French Review,** vol. 39, novembre 1965, pp. 199-213.

BOLLE, Louis : **Les Lettres et l'Absolu : Valéry, Sartre, Proust.** Genève : Perret-Gentil, 1959, p. 159. Voir « Sur **La Nausée** », pp. 121-128.

BOST, Pierre : « Proust devant une sonate, Sartre devant un air de jazz entendent une seule voix... ». **Le Figaro littéraire,** le 8 janvier 1949, pp. 1-3.

BULHOF-RUTGERS, I. : « Verdrinken in de tijd. Ding en tijd in **La Nausée** van Jean-Paul Sartre ». **Forum der Letteren,** août 1966, pp. 137-155.

CAMUS, Albert : Compte rendu. **Alger républicain,** le 20 octobre 1938. Texte repris dans le second tome de la **Bibliothèque de la Pléiade.**

CHAMPIGNY, Robert : « Sens de **La Nausée** ». **P.M.L.A.,** vol. 70, n° 1, mars 1955, pp. 37-46.

CHONEZ, Claudine : « Jean-Paul Sartre, romancier-philosophe ». **Marianne,** le 23 novembre 1938. Interview avec Sartre.

DANIELOU, Jean : Compte rendu. **Etudes,** octobre 1938, pp. 140-144.

DAVIS, J.F. : « **La Nausée.** Imagery and Use of the Diary Forms ». **Nottingham French Studies,** vol. 10, n° 1, mai 1971, pp. 33-46.

FINKELSTEIN, Disney : « Sickness (Imported) ». **Masses and Mainstream,** vol. 2, n° 6, juin 1949, pp. 75-76.

FITCH, Brian T. : **Le Sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir.** Paris : Minard, 1964, p. 232. Voir « Le Mirage du moi idéal : **La Nausée** de Jean-Paul Sartre », pp. 93-139.

FLETCHER, Dennis J. : « The Use of Colour in **La Nausée** ». **Modern Language Review,** vol. 63, n° 2, avril 1968, pp. 370-380.



M. JEAN-PAUL SARTRE. Apis

Le procès

Emigré de l'intérieur, au sein de la culture bourgeoise, M. Jean-Paul Sartre a toujours rêvé de « se joindre à ceux qui font l'Histoire », sans y parvenir tout à fait. Car rien ne sert de refuser le prix Nobel. Encore faut-il ne pas l'avoir mérité.

En prenant la direction de « La Cause du peuple », journal de la gauche prolétarienne, dont les deux précédents directeurs, MM. Jean-Pierre Le Dantec et Michel Le Bris, ont été successivement écroués, il est fidèle à sa démarche. La même qui le conduisit, lors de l'affaire du réseau Jeanson d'aide au F.l.n., à solliciter l'arrestation. Le général de Gaulle ignora, alors, le défi du philosophe, et lui servit du « Maitre » en guise de mandat d'arrêt.

Il y a de bonnes chances pour que, de la même manière, « La Cause du peuple » se trouve maintenant protégée de son prestige, et, comme il le souhaite, à l'abri de « la manœuvre du gouvernement qui consiste à ruiner ce journal par des saisies répétées et à le discréditer en faisant croire que ses articles sont des appels au meurtre... ».

« En prenant les fonctions de directeur responsable, écrit M. Sartre, j'affirme ma solidarité avec tous les actes qui, comme ceux qui ont été incriminés, traduiront la violence qui existe aujourd'hui réellement dans les masses pour en souligner le caractère révolutionnaire. S'il plait au gouvernement de me déférer à la justice, il ne pourra empêcher mon procès d'être politique. »

C'est bien pourquoi aucun gouvernement ne fera, à M. Sartre, le cadeau d'un tel procès.

FROHOCK, W.M. : « The Prolapsed World of Jean-Paul Sartre ». **Accent,** vol. 7, n° 1, avril 1946, pp. 3-13.

FUNKE, H. : « Die Geschichtslose Welt des Roquentin. Kristische Bemerkungen zum existentialistischen Menschenbild anhand von Sartres Roman **La Nausée** ». **Beiträge zur romanischen Philologie,** vol. 9, n° 2, 1970, pp. 187-198.

GOLDTHORPE, Rhiannon : « The Presentation of Consciousness in Sartre's **La Nausée** and its Theoretical Basis : Reflection and Facticity ». **French Studies,** vol. 22, n° 2, avril 1968, pp. 114-132. Voir également la suite de cette étude, « Transcendance and Intentionality », **French Studies,** vol. 25, n° 1, janvier 1971, pp. 32-46.

HARTUNG, Rudolf : « Die Verfremdung des Seins. Zu Zwei Romanen : **Der Ekel** ; **Zeit der Reife** von Jean-Paul Sartre ». **Thema** (Hambourg), n° 8, 1950, pp. 29-30.

IDT, Geneviève : **La Nausée. Sartre.** Paris : Hatier (coll. Profil d'une œuvre, n° 18), 1971, p. 79.

JALOUX, Edmond : Compte rendu. **Les Nouvelles littéraires,** le 18 juin 1938, p. 4.

NABOKOV, Vladimir : « Sartre's First Try ». **The New York Times Book Review,** le 24 avril 1949, pp. 3-19.

NIZAN, Paul : Compte rendu. **Ce soir,** le 16 mai 1938.

PELLEGRIN, Jean : « L'Objet à deux faces dans **La Nausée** ». **Revue des Sciences humaines,** n.s. fasc. 113, janvier-mars 1964, pp. 87-97.

POULET, Georges : **Etudes sur le temps humain, III. Le Point de départ.** Paris : Plon, 1964, p. 238. Voir « **La Nausée** de Sartre », pp. 216-236.

RAILLARD, Georges : **La Nausée de J.-P. Sartre.** Paris : Hachette (coll. Poche critique), 1972, p. 94.

THERIVE, André : Compte rendu. **Le Temps,** le 14-15 juillet 1938, p. 3.

TOYNBEE, Philip : « Growing Isolation ». **The Observer,** le 29 août 1965, p. 21.

VIDAL, Jean-Pierre : « Bretelles mauves, mains rouges et mur chocolat ». **Protée** (Chicoutimi, Québec), vol. 2, n° 1, avril 1972, pp. 73-84.

WAHL, Jean : **Poésie, pensée, perception.** Paris : Calmann-Lévy, 1948, p. 288. Voir « Note sur **La Nausée** », pp. 97-109.







Sur « Les Chemins de la liberté » :

ABRAHAM, Pierre : « La Liberté et ses chemins ». **Europe,** année 28, n° 50, février 1950, pp. 54-61.

JOUBERT, Ingrid : **Aliénation et liberté dans « Les Chemins de la liberté » de Jean-Paul Sartre.** Paris : Didier, 1973, p. 318.

MASON, H.A. : « **Les Chemins de la liberté** ». Scrutiny, vol. 14, n° 1, été 1946, pp. 2-15.

PICON, Gaëtan : « Sartre et le roman contemporain ». **Confluences,** vol. 5, n° 8, octobre 1945, pp. 883-891.

SAVAGE, Catherine : **Malraux, Sartre and Aragon as Political Novelists.** Gainesville : University of Florida Press, 1965. Voir « Sartre and the Road to Liberty », pp. 17-42.

THIEBAUT, Marcel : « Jean-Paul Sartre ». **Revue de Paris,** vol. 52, n° 9, décembre 1945, pp. 103-107.

WARDMAN, H.W. : « Sartre and the Literature of 'praxis' : **Les Chemins de la liberté** ». **Essays in French Literature,** n° 4, novembre 1967, pp. 44-67.

3. SUR LE THEATRE

Etudes générales :



BOISDEFFRE, Pierre de : **Métamorphoses de la littérature. Tome 2, de Proust à Sartre.** Paris : Alsatia, 1963. Voir « Le Théâtre de Sartre », pp. 275-295.

BRISSON, Pierre : **Propos de théâtre.** Paris : Gallimard, 1957, p. 232. Voir « Le Cas Sartre », pp. 21-53.

BROMBERT, Victor : « Sartre and the Drama of Ensnarement » in : **Ideas in the Drama,** éd. John Gassner. New York : Columbia University Press, 1964. Voir pp. 155-174.

GALLER, Dieter : **Kretschmers Typologie in den dramatischen Charakteren Jean-Paul Sartres.** Munich : Hueber, 1967, p. 90.

JEANSON, Francis : **Sartre par lui-même.** Paris : Seuil (coll. Ecrivains de toujours), 1955, p. 191.

LARAQUE, Franck : **La Révolte dans le théâtre de Sartre.** Paris : Jean-Pierre Delarge, p. 268.

LORRIS, Robert : **Sartre dramaturge.** Paris : Nizet, 1975, p. 368.

McCALL, Dorothy : **The Theater of Jean-Paul Sartre.** New York : Columbia University Press, 1969, p. 195.

SIMON, Pierre-Henri : **Théâtre et destin. Paris :** Armand Colin, 1959, p. 224. Voir « L'Autre dans le théâtre de Jean-Paul Sartre », pp. 165-189.

VERHOEFF, Johan Peter : **Sartre als toneelschrijver. Een literairkritische studie.** Groningue : J.B. Wolters, 1962, p. 322.

VERSTRAETEN, Pierre : **Violence et éthique. Esquisse d'une critique de la morale dialectique à partir du théâtre politique de Sartre.** Paris : Gallimard, 1972, p. 447.

ZEHM, Günter : **Jean-Paul Sartre.** Velber bei Hanover : Friedrich Verlag (Dramatiker des Welttheaters, 8), 1965, p. 154.







Sur « Bariona » :

HASENHUETTL, Gotthold : « Gott ohne Gott. Ein Dialog mit J.-P. Sartre » in : **Bariona oder der Donnersohn,** tr. G. Hasenhüttl. Graz/Cologne : Verlag Styria, 1972, p. 336.

KRAUSS, Henning : « **Bariona.** Sartres Theaterauffassung im Spiegel seines ersten Dramas ». **Germanisch-romanische Monatsschrift,** vol. 19, n° 2, avril 1969, pp. 179-194.

QUINN, Bernard J. : « The Politics of Despair versus the Politics of Hope : A Look at **Bariona,** Sartre's First [pièce engagée] ». **French Review,** vol. 45, n° 4 (numéro spécial), 1972, pp. 95-105.

Sur « Les Mouches » :

ASTRUC, Alexandre : « Sartre, le théâtre et la liberté ». **Verger** (Baden-Baden/Paris), année 1, n° 2, juin 1947, pp. 13-16.

LEVI-STRAUSS, Claude : **La Pensée sauvage.** Paris : Plon, 1962. Voir chapitre IX.

BESPALOFF, Rachel : « Réflexions sur l'esprit de la tragédie ». **Deucalion,** n° 2, **Cahiers de philosophie.** Paris : Fontaine, 1947, pp. 169-193.

BUKALA, C.R. : « Sartre's Orestes : An Instance of Freedom as Creativity ». **Philosophy Today,** vol. 17, printemps 1973, pp. 40-51.

FREEZE, Donald J. : « Zeus, Orestes and Sartre : An Interpretation of **The Flies** ». **The New Scholasticism,** vol. 44, n° 2, printemps 1970, pp. 249-264.

GIRARD, René : « A propos de Jean-Paul Sartre : rupture et création littéraire ». In : **Les Chemins actuels de la critique,** éd. Georges Poulet. Paris : Plon, 1967. Voir pp. 393-411. Réimpression Collection 10/18, 1970 ; voir pp. 223-242.

OTTO, Maria : **Reue und Freiheit. Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama.** Munich et Freiburg : Karl Alber, 1961, p. 159.

PACALY, J. : « Notes sur une lecture des **Mouches** à la lumière des **Mots** ». **Etudes philosophiques et littéraires,** mars 1968, pp. 43-47.

ROYLE, Peter : **L'Enfer et la liberté. Etude de « Huis clos » et des « Mouches ».** Québec : Presses de l'Université Laval, 1973, p. 260.

STENSTROEM, Thure : **Existentialismen. Studier i dess idetradition och litterära yttringar.** Stockholm : Natur och Kultur, 1966, p. 346. Voir « Sartres **Les Mouches** », pp. 190-260.

Sur « Huis clos » :

ASTRUC, Alexandre : « **Huis clos** ». **Poésie 44,** n° 21, 1944, pp. 99-107.

BENTLEY, Eric : « Jean-Paul Sartre, Dramatist ». **The Kenyon Review,** vol. 8, hiver 1946, pp. 66-79.

BEYERLE, Marianne : « Die Modernisierung der Hölle in Sartres **Huis Clos** ». In : **Aufsätze zur Themen- und Motivgeschichte : Festschrift für Hellmuth Petriconi.** Hambourg : Cram, de Gruyter, 1965. Voir pp. 171-188.

BISHOP, Thomas : **« Huis clos » de Jean-Paul Sartre.** Paris : Hachette (Lire aujourd'hui), 1975, p. 94.

ISSACHAROFF, Michael : « Sartre et les signes : la dynamique spatiale de **Huis clos** ». **Travaux de Linguistique et de Littérature,** vol. 15, n° 2, 1977, pp. 292-303.

LECHERBONNIER, Bernard : **« Huis clos » : analyse critique.** Paris : Hatier (Profil d'une œuvre, 31), 1972, p. 79.

WASINTYNSKI, Jeremi : « Symbolikken i Sartres **Stengte Doren** ». **Vinduet,** année 12, n° 4, 1958, pp. 306-314.

Sur « Morts sans sépulture » :

ABRAHAM, Claude K. : « A Study in Autohypocrisy : **Morts sans sépulture** ». **Modern Drama,** vol. 3, février 1961, pp. 343-347.

BOLLE, Christiane : « En relisant **Morts sans sépulture** ». **Marginales,** n° 24, février 1969, pp. 64-68.

BRUNOT, Henriette : « **Morts sans sépulture** ». **Psyché,** vol. 1, n° 2, décembre 1946, pp. 258-262.

PAULUS, Claude : « Notes sur **Morts sans sépulture** de Jean-Paul Sartre ». **Synthèses,** année 2, n° 10, 1948, pp. 113-117.

RINIERI, Jean-Jacques : « Jean-Paul Sartre. **Morts sans sépulture. La Putain respectueuse** ». **La Nef,** n° 46, janvier 1947, pp. 155-158.

Sur « La Putain respectueuse » :

EWING, James : « Sartre's Existentialism and **The Respectful Prostitute** ». **Southern Quarterly,** vol. 7, n° 2, janvier 1969, pp. 167-174.

GUTHKE, Karl S. : « Kleists **Zerbrochener Krug** und Sartres **La Putain respectueuse** ». **Die Neueren Sprachen,** n° 10, 1959, pp. 466-470. Texte repris dans le livre du même auteur : **Wege zur Literatur.** Berne et Munich : Francke Verlag, 1967, pp. 55-60.

WRIGHT, Richard : « Introductory Note to **The Respectful Prostitute** ». In : **Art and Action : Tenth Anniversary Issue.** New York : Twice-a-Year Press, 1948. Voir pp. 14-16.

Sur « Les Jeux sont faits » :

BASKIN, William H. : « The Circle as Symbol of the Absurd in **Les Jeux sont faits** ». **Romance Notes,** vol. 1, novembre 1959, pp. 13-17.



Répétitions de Nékrassov, avec Simone de Beauvoir et Michelle Vian, au Théâtre Antoine.

LAUSBERG, Heinrich : « Einführung in Sartres **Les Jeux sont faits** ». **Archiv für das Studium der Neueren Sprachen,** vol. 196, n° 1, juillet 1959, pp. 16-35.

SAINT-PIERRE, Michel de : « Autour d'un film de Jean-Paul Sartre ». **Etudes,** n° 256, février 1948, pp. 256-262.

ZELTNER, Gerda : « Zu Sartres **Les Jeux sont faits** ». **Neue Schweizer Rundschau,** année 17, n° 9, janvier 1950, pp. 581-586.



Martin Heidegger.

Sur « Les Mains sales » :

BIERMEZ, Jean : « A propos des **Mains sales** ». **Les Temps modernes,** n° 36, septembre 1948, pp. 574-576.

CARUSO, Paolo : « Una Intervista a Jean-Paul Sartre ». In : Sartre, J.-P., **Le Mani sporche** (tr. V. Sermonti). Turin : Giulio Einaudi, 1964. On trouvera la traduction intégrale de cet entretien in : Sartre, J.P., **Un Théâtre de situations.** Paris : Gallimard (coll. Idées), pp. 250-265.

GUTWIRTH, Marcel : « Jean-Paul Sartre à l'école de Pierre Corneille ». **Modern Language Notes,** vol. 79, n° 3, mai 1964, pp. 335-341.

ISSACHAROFF, Michael : « Ethique et dramaturgie : la théâtralité du théâtre de Sartre. L'Exemple des **Mains sales** ». In : Cagnon, M. (éd.). **Ethique et esthétique de la littérature française du vingtième siècle.** Palo Alto : Stanford University Press, 1978. Voir pp. 183-190.

STYAN, J.L. : **The Elements of Drama.** Cambridge : Cambridge University Press, 1960. Voir « **Les Mains sales** », pp. 239-243.

ZEHM, Günter A. : « Ueber den Nihilismus bei Brecht, Sartre und Camus ». **Frankfurter Hefte,** année 17, n° 7, juillet 1962, pp. 474-482.

Sur « Le Diable et le Bon Dieu » :

BLANCHET, André : « Comment Jean-Paul Sartre se représente le Diable et le Bon Dieu ». **Etudes,** vol. 270, n° 9, septembre 1951, pp. 230-241.

FERGNANI, Franco : « **Le Diable et le Bon Dieu** nell'evoluzione filosofica di Jean-Paul Sartre ». **Rivista di Filosofia,** n° 54, janvier-mars 1963, pp. 65-89.

FRANK, Joseph : « God, Man, and Jean-Paul Sartre ». **Partisan Review,** vol. 19, mars-avril 1952, pp. 202-210.

LAUNAY, Claude : **Le Diable et le Bon Dieu. Sartre.** Paris : Hatier (**Profil d'une œuvre,** n° 15), 1970, p. 64.

MERMIER, G. : « Cervantes' **El Rufián dichoso** and Sartre's **Le Diable et le Bon Dieu** ». **Modern Languages,** vol. 48, n° 4, décembre 1967, pp. 143-147.

RICŒUR, Paul : « Réflexions sur **Le Diable et le Bon Dieu** ». Esprit, année 19, n° 184, novembre 1951, pp. 711-719.

WISSER, Richard : « Jean-Paul Sartre und der 'liebe Gott' ». **Zeitschrift für Religions- und Geistegeschichte,** vol. 19, n° 3, 1967, pp. 235-263.

Sur « Kean » :

FETSCHER, Iring : « Jean-Paul Sartres **Kean** ». **Antares,** année 2, n° 6, 1954, pp. 52-55.

MAANEN, W. van : « **Kean** : From Dumas to Sartre ». **Neophilologus** (Groningue), vol. 56, 1972, pp. 221-230.

UBERSFELD, Annie : « Structures du théâtre d'Alexandre Dumas père ». **Linguistique et littérature** : Colloque de Cluny, numéro spécial de **La Nouvelle Critique,** 1968.

Sur « Nekrassov » :

BARTHES, Roland : « **Nekrassov** juge de sa critique ». **Théâtre populaire,** n° 14, juillet-août 1955, pp. 67-72.

BENSIMON, Marc : « **Nekrassov** ou l'antithéâtre ». **French Review,** vol. 31, n° 1, octobre 1957, pp. 18-26.

OXENHANDLER, Neal : « **Nekrassov** and the Critics ». **Yale French Studies,** n° 16, hiver 1955-1956, pp. 8-12.

SELZ, Jean : « **Nekrassov** ». **Les Lettres nouvelles,** année 3, n° 29, juillet-août 1955, pp. 130-134.

Maurice Merleau-Ponty.



Sur « Les Séquestrés d'Altona » :

AUDRY, Colette, Gabriel Marcel, E. Richer, B. Poirot-Delpech : « Débat sur **Les Séquestrés d'Altona** » in : **Controverses. Théâtre ; roman ; cinéma.** Paris : Fayard (Recherches et débats, n° 32), septembre 1960. Voir pp. 42-66.

BERGEN, Paul : « **Les Séquestrés d'Altona** ». **La Nouvelle Critique,** n° 121, décembre 1960, pp. 136-141.

CONTAT, Michel : **Explication des « Séquestrés d'Altona » de Jean-Paul Sartre.** Paris : Minard (A.L.M., n° 89), 1968, p. 86.

FIELDS, Madeleine : « De la **Critique de la raison dialectique** aux **Séquestrés d'Altona** ». **P.M.L.A.,** vol. 78, n° 5, décembre 1963, pp. 622-630.

GISSELBRECHT, André : « A propos des **Séquestrés d'Altona** ». **La Nouvelle Critique,** vol. 11, n° 111, décembre 1959, pp. 119-129 ; et n° 114, mars 1960, pp. 101-119.

LAUSBERG, Heinrich : **Interpretationen dramatischer Dichtungen.** Munich : Max Hueber, 1962. Voir « Das Stück **Les Séquestrés d'Altona** von Sartre », pp. 93-229.



Procès Georges Arnaud, avec Roger Priouret et Kessel, 1960.

PALMER, Jeremy : « **Les Séquestrés d'Altona** : Sartre's Black Tragedy ». **French Studies,** avril 1970, pp. 150-162.

PUCCIANI, Oreste F. : « **Les Séquestrés d'Altona** of Jean-Paul Sartre ». **Tulane Drama Review,** vol. 5, printemps 1961, pp. 19-33.

SAROCCHI, Jean : « Sartre dramaturge. **Les Mouches** et **Les Séquestrés d'Altona** ». **Travaux de Linguistique et de Littérature,** vol. 8, n° 2, 1970, pp. 157-172.

Sur « Les Troyennes » :

DIRAT, M. : « Euripide traduit par Sartre : Etude d'une version des **Troyennes** ». **Bulletin de la Société toulousaine d'études classiques,** n° 158, mars 1966.

KRAUSS, Henning : « Sartres Adaptation der euripideischen **Troerinnen** ». **Germanisch-romansiche Monatsschrift,** vol. 19, n° 4, octobre 1969, pp. 444-454.

PAGANO, Giacomo M. : « Mito e modernità in **Les Troyennes** di J.-P. Sartre ». **Rivista di Studi Crociani,** année 4, fasc. 2, avril-juin 1967, pp. 186-197.

4. SUR LA PHILOSOPHIE

Etudes générales :

AUDRY, Colette (éd.) : **Pour et contre l'existentialisme** (Grand débat avec J.-B. Pontalis, J. Pouillon, F. Jeanson, Julien Benda, Emmanuel Mounier, R. Vailland). Paris : Ed. Atlas, 1948.

AYER, A.J. : « Reflexions on Existentialism ». **Modern Languages,** vol. 48, n° 1, mars 1967, pp. 1-12.

BARNES, Hazel : **Sartre.** Londres : Quartet Books, 1974 p. 148. **Humanistic Existentialism.** Lincoln : Bison Books, 1962, p. 418.

BENDA, Julien : **Trois idoles romantiques : Le Dynamisme. L'Existentialisme. La Dialectique matérialiste.** Genève/Annemasse : Ed. du Mont-Blanc, 1948, p. 175.

BORRELLO, Oreste : **Studi su Sartre.** Bologne : Capelli (Biblioteca di cultura filosofica, n° 29), 1964, p. 151.

CARP, E.A.D.E. : **Zelfonthulling in het mensbeeld van Jean-Paul Sartre.** Anvers : Standaar W.U. ; Rotterdam : Univ. Pers Rotterdam, 1970, p. 205.

FANTONE, Vicente : **El Existencialismo y la libertad creadora : Una Critica al existencialismo de Jean-Paul Sartre.** Buenos Aires : Argos, 1948, p. 181.

GARAUDY, Roger : **Perspectives de l'homme.** Paris : P.U.F., 1959 ; 3e éd., 1961.

GREENE, Norman N. : **Jean-Paul Sartre : The Existentialist Ethic.** Ann Arbor : University of Michigan Press, 1960 ; Londres : Cresset Press, 1961.

GRENE, Marjorie : **Sartre.** New York : New Viewpoints, 1973, p. 301.

HOUBART, Jacques : **Un Père dénaturé. Essai critique sur la philosophie de Jean-Paul Sartre.** Paris : Julliard, 1964, p. 218.

JEANSON, Francis : **Le problème moral et la pensée de Sartre.** Paris : Ed. du Myrte, 1947 ; éd. revue : Paris: : Seuil, 1965, p. 347.

JOLIVET, Régis : **Sartre ou la théologie de l'absurde.** Paris : Arthème Fayard, 1965, p. 163.

KAELIN, Eugene F. : **An Existentialist Aesthetic : The Theories of Sartre and Merleau-Ponty.** Madison : University of Wisconsin Press, 1962. Voir pp. 19-155.

KROSIGK, F. von : **Philosophie une politische Aktion bei Jean-Paul Sartre.** Munich : Beck (Münchener Studien zur Politik, 11), 1969, p. 190.

LAING, R.D. et D.G. COOPER : **Reason and Violence : A Decade of Sartre's Philosophy, 1950-1960.** Préface de Sartre. Londres : Tavistock, 1964 ; New York : Pantheon Books, 1971, p. 184.

LILAR, Suzanne : **A propos de Sartre et de l'amour.** Paris : Grasset, 1967, p. 277.

MANSER, Anthony R. : **Sartre : A Philosophical Study.** Londres : Athlone Press ; New York : Oxford University Press, 1966, p. 280. Deuxième éd. revue 1967.

MARCEL, Gabriel : **Les Grands Appels de l'homme contemporain.** Paris : Ed. du Temps présent, 1946. Voir « L'Homme selon Sartre » et « L'Existence et la liberté humaine chez Sartre », pp. 111-176.

MOLNAR, Thomas : **Sartre, philosophe de la contestation.** Paris : Le Prieuré, 1969, p. 189.

NAESS, Arne : **Four Modern Philosophers : Carnap, Wittgenstein, Heidegger, Sartre.** Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1968, p. 367.

STRELLER, Justus : **Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriss der Philosophie Jean-Paul Sartres.** Hambourg : Meiner, 1952, p. 118. Version américaine : **Jean-Paul Sartre : To Freedom Condemned** (tr. Wade Baskin). New York : Philosophical Library, 1960.

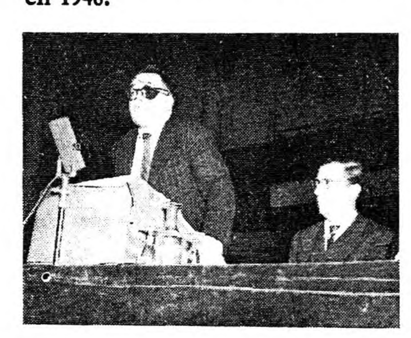
WAHL, Jean : **Les Philosophies de l'existence.** Paris : Colin, 1954, p. 176.

WARNOCK, Mary : **The Philosophy of Sartre.** Londres : Hutchinson, 1965 ; New York : Barnes and Noble, 1967.

Sur « L'Etre et le néant » :

ALQUIE, Ferdinand : « **L'Etre et le Néant** de J.-P. Sartre. » **Cahier du Sud,** vol. 23, n° 273, 1945, pp. 648-662 ; n° 274, 1945, pp. 807-816.

Avec David Rousset et le R.D.R., en 1948.



BRUFAU PRATS, Jaime : **Líneas fundamentales de la ontología y antropología de Jean-Paul Sartre en « L'Etre et le Néant ».** Salamanque : Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia. Derecho, 30), 1971, p. 68.

CHAMPIGNY, Robert : « Le Mot « être » dans **L'Etre et le Néant ». Revue de Métaphysique et de Morale,** vol. 61, n° 2, avril-juin 1956, pp. 155-164.

DESAN, Wilfrid : **The Tragic Finale : An Essay on the Philosophy of Jean-Paul Sartre.** Oxford : O.U.P., et Cambridge (E.-U.) : Harvard University Press, 1954. Nlle éd., Harper Torchbooks, 1960.

GRENE, Marjorie : « L'Homme est une passion inutile : Sartre and Heidegger ». **The Kenyon Review,** vol. 9, printemps 1947, pp. 167-185.

HARTMANN, Klaus : **Sartre's Ontology : A Study of Being and Nothingness in the Light of Hegel's Logic.** Evanston : Northwestern University Press, 1966.

HUBNER, Kurt : « Fichte, Sartre und der Nihilismus ». **Zeitschrift für philosophische Forschung,** vol. 10, n° 1, 1956, pp. 29-43.

IZARD, Georges : « Une Etape de la philosophie française : L'Etre et l'Infini : Essai de dépassement de la phénoménologie ». **La Nef,** année 2, n° 4, mars 1945, pp. 60-73.

MARCEL, Gabriel : **Homo viator.** Paris : Aubier, 1945. Voir « **L'Etre et le Néant** par J.-P. Sartre », pp. 233-256.

MARCUSE, Herbert : « Existentialism : Remarks on Jean-Paul Sartre's **L'Etre et le Néant ». Philosophy and Phenomenological Research,** vol. 8, n° 3, mars 1948, pp. 309-336.

MERLEAU-PONTY, Maurice : **Le Visible et l'Invisible.** Paris : Gallimard (coll. Idées), 1964, p. 360. Voir « Interrogation et dialectique », pp. 75-141.

MOLLER, Joseph : **Absurdes Sein? Eine Auseinandersetzung mit der Ontologie J.-P. Sartres.** Stuttgart : Kohlhammer, 1959, p. 230.

NATANSON, Maurice : **A Critique of Jean-Paul Sartre's Ontology.** Lincoln : University of Nebraska Studies, 1951, p. 136.

SALVAN, Jacques : **To Be or Not To Be : An Analysis of Jean-Paul Sartre's Ontology.** Detroit : Wayne State University Press, 1962.

TROISFONTAINES, Roger : **Le Choix de J.-P. Sartre : Exposé et critique de « L'Etre et le Néant. »** Paris : Aubier-Montaigne, 1945, p. 124. La deuxième éd. (1946) comprend un entretien avec Sartre.

WAELHENS, Alphonse de : « Jean-Paul Sartre : **L'Etre et le Néant ». Erasmus,** vol. 1, nos 9-10, mai 1947, pp. 522-539.

WAHL, Jean : « Essai sur le néant d'un problème (sur les pages 37-84 de **L'Etre et le néant** de J.-P. Sartre) ». **Deucalion,** n° 1, 1946, pp. 38-72.



Avec Ilya Ehrenbourg, 1955.

Sur la « Critique de la raison dialectique » :

ARON, Raymond : **Histoire et dialectique de la violence.** Paris : Gallimard, 1973.

BLAKELEY, Thomas J. : « Sartre's **Critique de la raison dialectique** and the Opacity of Marxism-Leninism ». **Studies in Soviet Thought,** vol. 8, juin-septembre 1968, pp. 122-135.

BURKLE, Howard R. : « Schaff and Sartre on the Grounds of Individual Freedom ». **International Philosophical Quarterly,** vol. 5, décembre 1965, pp 647-665.

CATESSON, Jean : « Théorie des ensembles pratiques et philosophie ». **Critique,** année 17, n° 167, avril 1961, pp. 343-356.

CHIODI, Pietro : **Sartre e il marxismo.** Milan : Feltrinelli, 1965, p. 215.

DESAN, Wilfrid : **The Marxism of Jean-Paul Sartre.** Toronto : Doubleday ; New York : Anchor, 1965.

DOUBROVSKY, Serge : « Jean-Paul Sartre et le mythe de la raison dialectique ». **La Nouvelle Revue Française,** nos 105, 106, 107, septembre, octobre, novembre 1961, pp. 490-501, 687-698, 879-888.

DREYFUS, Dina : « Jean-Paul Sartre et le mal radical : de **L'Etre et le néant** à la **Critique de la raison dialectique ». Mercure de France,** vol. 134, janvier-avril 1961, pp. 154-167.

DUFRENNE, Mikel : **Jalons.** La Haye : Nijhoff, 1964. Voir pp. 150-168.

GORZ, André : **Le Socialisme difficile.** Paris : Le Seuil, 1967, Voir pp. 215-244.

HOWARD, Dick : « A Marxist Ontology? On Sartre's **Critique of Dialectical Reason ». Cultural Hermeneutics,** vol. 1, 1973, pp. 251-283.

JAMESON, Fredric : **Marxism and Form-Twentieth Century Dialectical Theories of Literature.** Princeton : Princeton University Press, 1971, p. 432. Voir « Sartre and History », pp. 206-305.

PIERSANTI, U. : « Umanesimo e marxismo. Riflessioni su **La Critique de la raison dialectique** e su Adam Schaff ». **Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura,** année 46, n° 1, 1972, pp. 222-258.

SEVE, Lucien : « Jean-Paul Sartre et la dialectique en 1960 ». **La Nouvelle Critique,** n° 123, février 1961, pp. 78-100.

WAELHENS, Alphonse de : « Sartre et la raison dialectique ». **Revue Philosophique de Louvain,** vol. 60, février 1962, pp. 79-99.

WERNER, Eric : « Sartre et la liberté ». **Contrepoint,** n° 5, hiver 1971, pp. 37-49.

Avec Roger Garaudy, vers 1960.





En Belgique,



février 1954.



5. SUR LA CRITIQUE LITTERAIRE

Etudes générales :

BOLLE, Louis : **Les Lettres et l'absolu.** Genève : Perret-Gentil, 1959, p. 159. Voir « J.-P. Sartre et la littérature », pp. 75-84.

CHAMPIGNY, Robert : **Pour une esthétique de l'essai ; analyses critiques : Breton, Sartre, Robbe-Grillet.** Paris : Minard, 1967. Voir pp. 29-57.

HALPERN, Joseph : **Critical Fictions : The Literary Criticism of Jean-Paul Sartre.** New York et Londres : Yale University Press, 1976, p. 176.

HOLDHEIM, William W. : « Mauriac and Sartre's Mauriac Criticism ». **Symposium,** vol. 16, hiver 1962, pp. 245-258.

KOHUT, Karl : **Was ist Literature ? Die Theorie der « littérature engagée » bei Jean-Paul Sartre.** Marbourg, 1965.

KOPECZI, Bela : « A propos des vues esthétiques de J.-P. Sartre ». **Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae,** n° 9, 1967, pp. 243-260.

LEDUC, V. : « Le Désert de M. Sartre ». **Action,** 10-16 août 1947.

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido : « Estetica ed etica di Sartre ». **Aut Aut,** n° 51, 1959, pp. 195-203 ; et n° 52, 1959, pp. 254-266.

PAULHAN, Jean : « Jean-Paul Sartre n'est pas en bons termes avec les mots ». **La Table Ronde,** n° 35, novembre 1950, pp. 9-20.

SICARD, Michel : **La Critique littéraire de Jean-Paul Sartre I : Objets et thèmes.** Paris : Minard (A.L.M., 159), 1976, p. 112.

SUHL, Benjamin : **Jean-Paul Sartre : The Philosopher as Literary Critic.** New York : Columbia University Press, 1970, p. 311.

THODY, Philip : « Jean-Paul Sartre as a Literary Critic ». **London Magazine,** vol. 7, novembre 1960, pp. 61-64.

VENDOME, André : « Jean-Paul Sartre et la littérature ». **Etudes,** vol. 259, n° 40, octobre 1948, pp. 39-54.

VERSTRAETEN, Pierre : « L'Ecrivain et sa langue ». **Revue d'Esthétique,** vol. 18, n°s 3-4, juillet-décembre 1965, pp. 306-334.

Sur « Baudelaire » :

BATAILLE, Georges : **La Littérature et le mal.** Paris : Gallimard, 1957. Voir « J.-P. Sartre : Baudelaire », pp. 35-67.

BLANCHOT, Maurice : « L'Echec de Baudelaire ». **L'Arche,** année 3, n° 24, 1947, pp. 80-91 ; et n° 25, 1947, pp. 97-107. Texte repris dans **La Part du feu,** Paris : Gallimard, 1949, pp. 137-156.

BLIN, Georges : **Le Sadisme de Baudelaire.** Paris : Corti, 1948. Voir pp. 101-140.

JOURDAIN, Louis : « Sartre devant Baudelaire ». **Tel Quel,** n° 19, automne 1964, pp. 70-85 ; et n° 21, printemps 1965, pp. 79-95.

RYBALKA, Michel : « Le **Baudelaire** de Sartre ». **Adam,** année 34, n°s 331-333, 1969, pp. 31-32.

Sur « Saint Genet, comédien et martyr » :

BARISH, Jonas A. : « The Veritable Saint Genet ». **Wisconsin Studies in Contemporary Literature,** vol. 6, automne 1965. pp. 267-285.

BATAILLE, Georges : « Jean-Paul Sartre et l'impossible révolte de Jean Genet ». **Critique,** année 7, n° 65, octobre 1952, pp. 819-832 ; et n° 66, novembre 1952, pp. 946-961.

COOPER, David : « Sartre on Genet ». **New Left Review,** n° 25, mai-juin 1964, pp. 69-73.

HEIST, Walter : **Genet und Andere. Excurse über eine faschistische Literatur von Rang.** Hambourg : Claasen Verlag, 1965, p. 206. Voir pp. 176-206.

MAURIAC, François : « L'Excrémentialisme ». **Le Figaro,** 15 août 1950, p. 1.

NELSON, Benjamin : « Sartre, Genet, Freud ». **Psychoanalytic Review,** vol. 50, automne 1963, pp. 155-171.

VIGEVANI, Roberto : « Sartre, Genet e una psicologia marxista ». **Il Ponte,** vol. 25, n° 10, 31 octobre 1969, pp. 1355-1359.

Sur « L'Idiot de la famille » :

AMERY, Jean : « Die Wörter Gustave Flauberts : Uber Jean-Paul Sartre **L'Idiot de la famille** ». **Merkur,** vol. 25, 1971, pp. 1197-1212.

ARONSON, Ronald : « **L'Idiot de la famille.** The Ultimate Sartre ? ». **Telos** (St. Louis, E.-U.), n° 20, été 1974, pp. 901107.

CONTAT, Michel et Michel RYBALKA : « Sartre et Flaubert. **L'Idiot de la famille** un an après ». **Le Monde,** 30 juin 1972, pp. 13-17.

DAIX, Pierre : « Le Flaubert de Sartre ». **Les Lettres françaises,** 19 mai 1971 ; 26 mai 1971, pp. 4-5 ; 2 juin 1971.

FABRE-LUCE, Alfred : « Sartre par Flaubert ». **Revue des Deux Mondes,** octobre 1972, pp. 44-61.

GORE, Keith : « Sartre and Flaubert : From Antipathy to Empathy ». **Journal of the British Society for Phenomenology,** vol. 4, n° 2, mai 1973, pp. 104-112.

MOUCHARD, Claude : « Un Roman vrai ? ». **Critique,** vol. 27, décembre 1971, pp. 1029-1049.

PINTO, Eveline : « La « Névrose objective » chez Sartre (**L'Idiot de la famille,** tomme III) ; Sartre historien ». **Les Temps modernes,** n° 339, octobre 1974, pp. 35-76.

RYBALKA, Michel : « Comment peut-on être Flaubert ? ». **Le Nouvel Observateur,** 17 mai 1971, pp. 53-55.

WEIGHTMAN, John : « The Idiot-Genius ». **Cambridge Review,** 19 novembre 1971, pp. 49-52.

6. SUR «LES MOTS» ET SUR LA VIE DE SARTRE

ALBERES, R.-M. : **Jean-Paul Sartre.** Paris : Ed. universitaires (Classiques du vingtième siècle, n° 11), 1965 (7e éd.).

ARNOLD, A. James et Jean-Pierre PIRIOU : **Genèse et critique d'une autobiographie : « Les Mots » de Jean-Paul Sartre.** Paris : Minard (A.L.M., 144), 1973, p. 63.

BEIGBEDER, Marc : **L'Homme Sartre. Essai de dévoilement préexistentiel.** Paris : Bordas, 1947, p. 205.

BENSIMON, Marc : « D'un mythe à l'autre : Essai sur **Les Mots** de J.-P. Sartre ». **Revue des Sciences humaines,** vol. 30, n° 119, juillet-septembre 1965, pp. 415-430.

BIEMEL, Walter : **Jean-Paul Sartre in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.** Reinbeck bei Hambourg : Rowohlt (Rowohlts Monographien, n° 87), 1964, p. 186.

BOETIUS, Henning : « Jean-Paul Sartre : **Die Wörter** ». **Neue Deutsche Hefte,** n° 107, septembre-octobre 1965, pp. 153-156.

CHAPSAL, Madeleine : **Les Ecrivains en personne.** Paris : Julliard, 1960. Voir l'entretien avec Sartre pp. 203-233.

CLEMOT, Michel : « Existentialisme et humanisme : **Les Mots** de Sartre ». **Moderna Sprak,** vol. 59, n° 4, 1965, pp. 427-439.

CRANSTON, Maurice : « The Formation of an Intellectual ». **The Listener,** 14 mai 1964, pp. 793-795.

FALCONI, Carlo : **Jean-Paul Sartre.** Modène : U. Guanda (coll. Problemi d'oggi, 51). 1949, p. 295.

FELL, Joseph P. : « Sartre's **Words** : An Existential Self-analysis ». **Psychoanalytic Review,** vol. 55, n° 3, 1968, pp. 425-441.

GAGNEBIN, Laurent : **Connaitre Sartre.** Paris : Resma (coll. Connaissance du présent), 1973, p. 178.

GEORGE, François : **Deux Etudes sur Sartre.** Paris : C. Bourgois, 1976, p. 439.

GIRARD, René : « L'Anti-héros et les salauds ». **Mercure de France,** n° 1217, mars 1965, pp. 442-449.

GUERENA, Jacinto-Luis : « Sartre entre escritores ». **La Torre** (Puerto Rico), année 13, n° 49, janvier-avril 1965, pp. 45-58.

IDT, Geneviève : « **Les Mots,** sans les choses, sans les mots, **La Nausée** ». **Degrés** (Bruxelles), vol. 1, n° 3, juillet 1973, pp. 11-17.

JEANSON, Francis : **Sartre dans sa vie.** Paris : Le Seuil, 1974, p. 299.

KERN, Edith (éd.) : **Sartre : A Collection of Critical Essays.** Englewood Cliffs (E.-U.) : Prentice-Hall (Twentieth Century Views), 1962, p. 179.

LECARME, Jacques (éd.) : **Les Critiques de notre temps et Sartre.** Paris : Garnier, 1973, p. 192.

LEJEUNE, Philippe : **Le Pacte autobiographique.** Paris : Seuil, 1975, p. 197.

MAN, Paul de : « Sartre's Confessions. **The Words** by Jean-Paul Sartre. » **The New York Review of Books,** le 5 novembre 1964, pp. 10-13.

MOROT-SIR, Edouard : « **Les Mots** » **de Jean-Paul Sartre.** Paris : Hachette (coll. Lire aujourd'hui), 1975, p. 96.

MURDOCH, Iris : **Sartre : Romantic Rationalist.** Londres : Fontana/Collins, 1971, p. 126.

SIMON, Pierre-Henri : « **Les Mots** de Jean-Paul Sartre ». **Le Monde,** le 22 janvier 1964, pp. 8-9.

THODY, Philip : « Sartre's Autobiography : Existential Psychoanalysis or Self-denial ? ». **The Southern Review,** nlle série, vol. 5, n° 4, automne 1969, pp. 1030-1044. **Sartre. A Biographical Introduction.** Londres : Studio Vista, 1971, p. 160.

ZEHN, Günter A. : **Historische Vernunft und direkte Aktion zur Politik und Philosophie Jean-Paul Sartre.** Stuttgart : E. Klett (Frankfurter Studien zur Wissenschaft von der Politik, 1), 1964, p. 230.







A Bruay-en-Artois, 1974.

Au Portugal, avril 1975.







5. Bibliographie espagnole et latino-américaine

par Paul AUBERT

Cette bibliographie n'est sans doute pas exhaustive. Les traductions et les études latino-américaines peuvent parfois être à la portée du lecteur espagnol. La réciproque est quelquefois vraie.

On remarquera l'importance relative de la bibliographie catalane, si différente de la castillane. L'Espagne a traduit moins d'œuvres que l'Amérique latine — Argentine surtout — (bien sûr, cela n'est pas le fruit du hasard ; voir notre article **L'Espagne et Sartre**) mais semble avoir publié, cependant, davantage de critiques. Parmi les traducteurs du théâtre : le dramaturge espagnol Alfonso Sastre et le romancier guatémaltèque Miguel Angel Asturias. Parmi les critiques : le romancier argentin Ernesto Sábato.

1. ESPAGNE. a. En castillan

Œuvres

Henri Maccheroni.

EL CONFLICTO ARABE-ISRAELITA (Sartre y otros). Traducción de *Jordi Marfa, M. Consol Freixa,* y *Maite Lores.* Editorial EDIMA (colección Historia Inmediata), Barcelona, 1968, 560 p., 2 h., 21 cm. (Selección de la revista LES TEMPS MODERNES n° 233.)

OBRAS COMPLETAS, Prólogo de *Juan Martinez — Werner.* Traducción de *Alfonso Sastre* y de *Miguel Asturias* (y otros). Ed. AGUILAR (Biblioteca de Autores Modernos) Madrid 1970, v., lam., grab., 18,5 cm. Contiene : tomo I Teatro, 1 096 p. Reedición 1974.

Prólogo de J.-P. SARTRE a MEMMI, Albert : **Retrato del colonizado** precedido por **Retrato del colonizador.** Traducción de *Carlos Rodriguez Sanz.* Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1971, 224 p., 1 h., 18 cm.

BOSQUEJO DE UNA TEORIA DE LAS EMOCIONES. Traducción *Mónica Acheroff,* ALIANZA ed., Madrid, 1971, 135 p., 18 cm. 2a edición 1973.



Entretiens

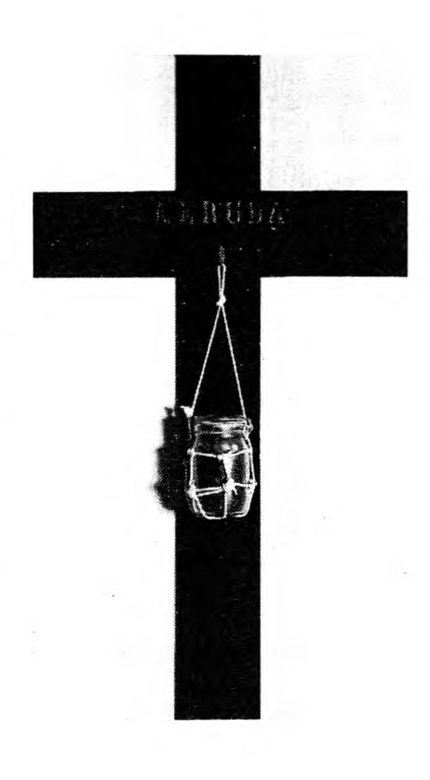
Entrevista : Jean-Paul Sartre, por *Marcelo Saporta.* INSULA, Madrid, n° 32, 15 agosto 1948.

Entrevista con Jean-Paul Sartre, por *Albina du Boisrouvray, Fernando Claudín, Juan Goytisolo* y *Plinio Apuleyo Mendoza.* LIBRE, Paris, n° 4, 1972, pp. 2-10.

Entrevista : Conversación con Jean-Paul Sartre, por *Juan Goytisolo,* EL PAIS : ARTE Y PENSAMIENTO. Madrid, año II, n° 35, domingo 11 de junio de 1978, pp. I, II, VI y VII.

Etudes

BALLESTERO, Manuel : « Un debate sobre la dialéctica. » **Realidad,** n° 1, septembre-octubre 1963, Roma (Critique de **Critique de la raison dialectique.**) « Marx o la crítica como fundamento. » **Ed. Ciencia Nueva,** Madrid, 1967.



In Memoriam. (Assemblage d'objets : croix sur formica avec bocaux pleins de sang.)

BRUFAU PRATS, Jaime : « Moral vida social y derecho en Jean-Paul Sartre ». Salamanca, Universidad, 1967. **Acta Salmanticensia,** Derecho v. 20, 141 p., 1 h., 24,5 cm. « Líneas fundamentales de la ontología y antropología de J.-P. Sartre en **L'Etre et le Néant.** Exposición y apreciaciones críticas ». Salamanca, Universidad. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, 1971. **Acta Salmanticensia,** Derecho v. 30, 65 p., 1 h., 24 cm.

CAMPO, Alberto del : « Antonio Machado y Sartre ». Ponencia presentada en las jornadas de literatura hispano-americana de Salamanca. (Sans date.)

CHARIOT, Pierre : « Sartre y el existencialismo ». Illustraciones de Praderas. **G.P. Guada** (Enciclopedía popular ilustrada, Serie P., vol. 36), Barcelona, 1963, 76 p., 16 cm.

GARCIA-SABELL, Domingo : « Tres síntomas de Europa : James Joyce, Vincent Van Gogh, Jean-Paul Sartre ». Versión del texto gallego por el autor. **Revista de Occidente,** Madrid, 1968, 235 p., 1 h., 19,5 cm.

MARIN IBANEZ, Ricardo : « Libertad y compromiso en Sartre ». **Diputación Provincial** (Imprenta Provincial), Valencia, 1959, 226 p., 1 h., 24 cm.

MENCHON, Saturnino : « Sartre : Diálogo de un hombre que no encuentra a Dios ». Ed. **Zero** (colección Zero, serie D) Madrid, 1969, 100 p., 1 h., 16,5 cm.

MINGUEZ, Alberto : « Biografía completa de J.-P. Sartre ». **Ibérico Europa de Ediciones** (Los protagonistas de la Historia), Madrid, 1968, 32 p., grab. neg. y col., 31 cm.

PINTOS, Juan Luis : « El ateísmo del último Sartre. La línea evolutiva de su actitud atea. **Razón y fe** (Biblioteca de Filosofía y Pedagogia), Madrid, 1968, 168 p., 20 cm.

QUILES, Ismael : « Sartre y su existencialismo ». Ed. **Espasa-Calpe,** Madrid, 1967, 157 p., 17,5 cm. (3a ed. colección Austral, v. 1107). (La seconde édition a été publiée à Buenos Aires par le même éditeur en 1952.)

RUIZ CUEVAS, Juan José : « La libertad en Sartre ». Sesión inaugural del Curso académico 1965-1966. Publicaciones del **Instituto Nacional de Enseñanza Media de Soria,** 1966, 44 p., 19 cm.

SANGUINETI, Juan José : « J.-P. Sartre : Crítica de la razón dialéctica y Cuestión de método ». **Magisterio Español** (Colección Crítica Filosófica, v. 3), Madrid, 1975, 206 p., 19 cm.

SOTELO, Ignacio : « Sartre y la razón dialéctica ». Ed. **Tecnos,** Madrid, 1967, 158 p., 3 h., 21 cm.

WACQUEZ, Mauricio : « Conocer Sartre y su obra ». Ed. **Dopesa** (colección Conocer : 3, Dopesa 2), Barcelona 1977, 127 p., ilustr., 19 cm.

b. En catalan

Œuvres

ELS MOTS. Traducció y pròleg *Josep. M. Corredor.* Ed. AYMA (col-lecció La Mirada), Barcelona, 1965, 170 p., 2 h., 19 cm. 2a ed. 1968.

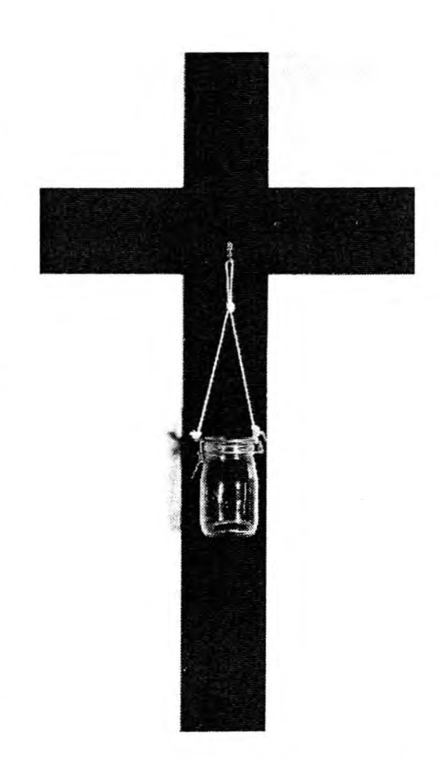
LA NAUSEA. Traducció del francés per *Ramón Xuriguera.* Ed. PROA (Biblioteca a tot vent, 118), Barcelona, 1966, 256 p., 17 cm. 2a ed. 1968, 3a ed. 1976.

REFLEXIONS SOBRE LA QUESTIO JUEVA. Versió de *Ramoó Folch i Camarasa.* Ed. NOVA TERRA (Col-lecció « Sintesi », v. 25), Barcelona, 1967, 142 p., 17 cm.

ESBOS D'UNA TEORIA DE LES EMOCIONS. Traducció de *Miguel Adrover.* Edición 62 (l'Escorpí, v. 3), Barcelona, 1969, 87 p., 1 h., grab., 17 cm.

BAUDELAIRE, Traducció *Bonaventura Valles Spinosa.* Ed. ANAGRAMA (« Texto », v. 2), Barcelona, 1969, 170 p., 1 h., 20,5 cm.

LES MOSQUES. A PORTA TANCADA. LA P... RESPETUOSA. MORTS SENSE SEPULTURA. LES MANS BRUTES. LES TROIANES. Versió de *Manuel de Pedrolo.* Pròleg de *Xavier Fabregas,* AYMA (QUADERNS DE TEATRE, v. 21), Barcelona, 1969, 338 p., 1 h., 18,5 cm.



c. En basque

Œuvres

MEMMI, Albert : « Kolonizatuaren Ezagugarria ». Euskaratzaile : Larresoro Hitzaurrea : Jean-Paul Sartre. Oñate (Guipúzcoa). Ed. FRANCISCANA (Jakin Liburu Sorta, v. 13), Aranzazu, 1974, 162 p., 18 cm.



Un Soleil, un Vietnam, 1967. Edité par le Comité Vietnam.

Plaquette reproduisant en lithographie un manuscrit original de Sartre et comportant six lithographies de Sébastien Matta (300 × 450).



2. AMERIQUE LATINE

Œuvres

SARTRE VISITA A CUBA. Ediciones Revolucionarias. La Havane, 1960, 240 p., plus appendice photographique. Comprend : **Ideología y Revolución,** pp. 1-17 (texte inédit en français) ; **Una entrevista con los escritores cubanos,** pp. 19-54 (texte inédit en français) ; **Huracán sobre el azúcar,** pp. 57-244 (publié dans FRANCE-SOIR en juin 1960) ; **Testimonio gráfico,** pp. 247 et suiv. (47 photos).

EL SER Y LA NADA. Ensayo de Ontologia fenomenológica. Traducción de *Juan Valmar.* Ed. LOSADA (Biblioteca Filosófica), Buenos Aires, 1966, 776 p., 20 cm.

QUE ES LA LITERATURA ? Traducción de *Aurora Bernárdez.* Ed. LOSADA (Colección « Cristal del tiempo »), Buenos Aires, 1967 (4a ed.), 253 p., 1 h., 19,5 cm.

EURIPIDES : Las troyanas. Adaptación de Jean-Paul Sartre. Traducción de *María Martinez Sierra.* Ed. LOSADA (colección « Teatro en el Teatro »), Buenos Aires, 1967, 90 p., 1 h., 18 cm.

LO IMAGINARIO (Psicología fenomenológica de la imaginación). Traducción de *Manuel Lamana.* Ed. LOSADA (Biblioteca Filosófica), Buenos Aires (2a ed.), 1968, 252 p., 1 h., 20 cm.

Estudio Preliminar de Jean-Paul SARTRE a STEPHANE Roger : **Retrato del aventurero.** Traducción *Liliane Isler.* Ed. de la Flor. Buenos Aires, 1968, 185 p., 2 h., 20 cm.

Prólogo de Jean-Paul Sartre a Memmi, Albert : « Retrato del colonizado » precedido por « e retrato del colonizador ». Traducción de *J. Davis.* Ed. de LA FLOR. Buenos Aires, 1969, 148 p., 2 h., 20 cm.

PARA QUE SIRVE LA LITERATURA ? Prólogo de *Noé Jitrik.* Ed. PROTEO (colección « Perfil del Tiempo », v. 4), Buenos Aires (3a ed.), 1970, 110 p., 1 h., 19,5 cm.

CRITICA DE LA RAZON DIALECTICA. Precidida de **Cuestiones de método.** Traducción de *Manuel Lamana.* Ed. LOSADA (Biblioteca Filosófica), Buenos Aires (2a ed.), 1970.

LA IMAGINACION. Traducción de *Carmen Dragonetti.* Ed. SUDAMERICANA (colección Indice), Buenos Aires (2a ed.), 1970, 129 p., 1 h., 17,5 cm.

EL ESCRITOR Y SU LENGUAJE y otros textos. Traducción de *Eduardo Gudino Kieffer.* Ed. LOSADA (colección « Cristal del Tiempo »), Buenos Aires, 1973, 273 p., 1 h., 20 cm.

LAS MANOS SUCIAS. KEAN. Traducción de *Auróra Bernárdez.* Ed. LOSADA (Biblioteca clásica y contemporánea), Buenos Aires, 1973, 214 p., 1 h., 18 cm.

A PUERTA CERRADA. (Traducción de *Auróra Bernárdez,* **LA MUJERZUELA RESPETUOSA.** (Traducción de *Auróra Bernárdez,* **LOS SECUESTRADOS DE ALTONA.** Traducción de *Miguel Angel Asturias y Blanca de Asturias.* Ed. LOSADA (Biblioteca Clásica y Contemporánea), Buenos Aires, 1974, 203 p., 1 h., 18 cm.

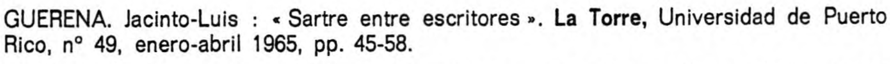
LAS MOSCAS (Drama). Traducción de *Auróra Bernárdez.* **NEKRASSOV.** Traducción de *Miguel Angel Asturias.* Ed. LOSADA (Biblioteca Clásica y Contemporánea), Buenos Aires (2a ed.), 1975, 201 p., 1 h., 18 cm.

Entretiens

Una entrevista con Jean-Paul Sartre, por *Marcelo Saporta.* CUADERNOS AMERICANOS, año XIII, vol. LXXIII, n° 1, enero-febrero 1954, pp. 57-64.

Una entrevista con los escritores cubanos. (Voir supra.)

Etudes

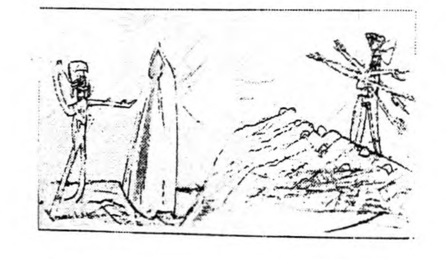


GUERENA. Jacinto-Luis : « Sartre entre escritores ». **La Torre,** Universidad de Puerto Rico, n° 49, enero-abril 1965, pp. 45-58.

QUILES, Ismael : « Sartre y su existencialismo ». Ed. **Espasa-Calpe,** Cía general Fabril Financiera (colección Austral), Buenos Aires (2a ed.), 1952, 163 p., 18 cm.

RIU, Federico : « Ensayos sobre Sartre ». Ed. **Monte Avila** (Colección Prisma), Caracas, 1968, 166 p., 2 h ., 19,5 cm.

SABATO, Ernesto : « Tres aproximaciones a la Literatura de nuestro tiempo : Robbe-Grillet, Borges, Sartre ». Ed. **Alfa,** Buenos Aires, 1974, 98 p., 1 h., 18 cm. (III : Sartre, crítica e interpretación).



REMERCIEMENTS

Les Editeurs tiennent à exprimer ici leur reconnaissance à tous ceux qui ont contribué à la réalisation du présent numéro.

En premier lieu, leurs remerciements vont à Jean-Paul SARTRE qui a voulu, pour la circonstance, faire paraître ces masses imposantes d'inédits et qui a suivi, avec intérêt et bienveillance, la confection de cet ensemble,

à Simone de BEAUVOIR, pour son aide décisive dans la recherche des inédits, documents, photos, corrections d'épreuves et légendes, pour ses conseils constants,

et à Michelle VIAN qui a mis ses collections personnelles à la disposition de la revue, ses souvenirs, sans ménager ses efforts et son temps.

Ils vont d'autre part à Michel SICARD qui a su mener à bien la lourde tâche de réunir et d'établir les textes inédits, de rassembler les contributions critiques et d'organiser le parcours iconographique.

Ils veulent aussi marquer leur gratitude aux photographes et aux collectionneurs qui ont permis la constitution de ce numéro spécial :

Pages

3, 6 : Ed. Pierre Seghers
8 : Ph. Jacques de Potier, Coll. Michelle Vian
12, 13 : Ph. André Morain, Gal. de France
17 : Ph. Roger Obligi
22 : Ph. Roger Obligi
23 : Coll. Lydie Ceirano
26, 27 : Gal. de Seine
30 : Coll. Michelle Vian
31 : Keystone
37 : Ph. Jacques de Potier
38 : Studio Delbo
38, 40 : Coll. Stepha Gerassi
42 : Téléphoto, Kamera Bild, Keystone
61 : Ph. Willy Roms
65 : Lipnitzki, Roger-Viollet
66 : Coll. Simone de Beauvoir
75 : Ag. Roger-Viollet, Ph. Jack Nisberg
76, 77 : Coll. Michelle Vian
78 : Coll. Nelson Algren
79 : Higgins Photo Industries
80 : Gal. Louise Leiris
81 : Gal. Louise Leiris, Coll. Alice Baber Jenkens
84 : Gal. Maeght, Ph. Gaspari, Ph. André Villers
85 : Ph. Robert David, Gal. Maeght, Ph. Gaspari
86 : Photo Robert David, Gal. Maeght, Ph. Gaspari
88 : Coll. Gallimard
89 : Ag. Roger-Viollet, Coll. Gallimard
90 : Ph. Gaspari, Ph. Eugène Moinot
91 : Coll. Michelle Vian, Ph. Gaspari, Gal. Maeght
92, 93 : Photo Robert, Studio Keystone
94 : Coll. Gallimard, Ph. Henri Cartier-Bresson
96 : Gamma diffusion
97 : Ph. Jacques Robert
98 : Coll. Arlette Elkhaïm
107 : Ph. Daniel Wallard
108 : Ph. Gerald Siegel
109 : Ph. Daniel Wallard
111 : Ph. Daniel Wallard
114 : Ph. Gerald Siegel
121 : Ag. Lipnitzki, Ag. Roger-Viollet
122 : Ag. Bernand
128 : Ag. Bernand
129 : Ag. Bernand
138 : Ag. Bernand
139 : Ag. Bernand, Ph. Jacques de Bernard, Ph. W. Fiebig

Pages

145, 146, 148 : Ag. Bernand
149 : Ag. Bernand, Ag. Roger-Viollet
167 : Ph. Jacques Robert
217 : Ph. Gaspari, Coll. part. Gauthier, Gal. Maeght
219 : Ph. Francis Fuerst
220 : Ph. Digne Meller Marcovicz
235 : Coll. A. de Andrade, Ag. Magnum
240, 243 : Ph. Jean-Luc Parant
247 : Coll. A. de Andrade, Ag. Magnum
248 : Ph. Jourdan
284 : Ph. Daniel Franck
291 : Ph. Liliane Lebris
292, 293 : Ph. Liliane Lebris, Studio Korda, Coll. Simone de Beauvoir
299, 300 : Ph. Liliane Lebris, Coll. A. Elkhaïm
297 : Ph. Robert David, Coll. Renato Zangheri, Bologne
299 : Keystone, Coll. Simone de Beauvoir
306 : Ag. Ethel, Ph. Robert, Ag. Keystone, Ag. Scope Film
308 : Ph. Mesquida, Gérard Aimé, Ag. Fotolib, Ph. Gerald Siegel, Ph. Daniel Franck, Ag. Viva, Ph. Kagan
311 : Ph. Gaspari, Gal. Maeght
315 : Ph. Gisèle Freund
317 : Ph. Gérard Aimé
318 : Ph. Catherine Deugnon
319 : Ph. Catherine Deugnon
321 : Gal. Maeght
322 : Coll. Michelle Vian, Coll. Simone de Beauvoir, Coll. Arlette Elkhaïm
323 : Coll. Michelle Vian, Ag. Keystone, Coll. Simone de Beauvoir
324 : Ph. A. Sutraus
333 : Atlantic Press. Télé Photo
334 : Fotolib
344 : Ag. Keystone, Ethel
345 : Coll. Simone de Beauvoir, A.F.P.
346 : Coll. Michelle Vian, Coll. Simone de Beauvoir
347 : Coll. Simone de Beauvoir, A.F.P.
348 : Ag. Ethel, Ph. Jacques Robert
349 : Ph. André Villers
351 : Ag. Keystone, Ph. Georges Henri, Ag. Bernand
352 : Ag. Bernand
353 : Ph. Digne Meller Marcovicz, Coll. Gallimard
355 : Ag. Télé Photo
356 : Coll. Michelle Vian
357 : Ph. Gerald Siegel, Ag. Fotolib

une nouvelle revue d'histoire... Pourquoi?

H
HISTOIRE

H
HISTOIRE

n°1

ENSEIGNER L'HISTOIRE

CLAUDE BILLARD • PIERRE DAIX • FRANÇOIS FURET • PIERRE GOUBERT • JOSEPH GOY • PIERRE GUIBBERT • JACQUES LE GOFF • MONA OZOUF • GEORGES PEREC • PHILIPPE RATTE • HENRI VINCENOT • ANDRÉ ZYSBERG.

HACHETTE

Recourir à l'histoire pour mieux rendre compte du présent, telle est l'ambition de la revue H - Histoire. Quatre fois par an, elle propose des éléments de réponse à une des grandes questions de notre vie sociale, en lui donnant la profondeur historique nécessaire. Parce que l'histoire n'appartient à personne, chacun de ces numéros thématiques fait appel, à côté d'historiens de métier, à des acteurs et à des témoins.

Sans prétendre d'aucune manière à l'exhaustivité, H - Histoire veut être un lieu de rencontre et d'expression pour tous ceux qui sont attachés aux exigences du savoir et au libre exercice de la réflexion.

Laurent Theis
Directeur de la rédaction

Format 165 x 215 mm
200 pages environ
En vente chez les libraires - 34 F.



Numéro 1 :
ENSEIGNER L'HISTOIRE

Les Français sont un peuple nourri d'Histoire. Son enseignement a très longtemps occupé une place considérable dans notre culture. Aujourd'hui il paraît en régression. Or cet enseignement n'est pas innocent. Par lui sont transmis une idéologie, un état d'esprit, une façon de raisonner. Il reflète, ou contrecarre l'évolution de notre société depuis deux siècles. Chaque groupe, voire chaque individu, a "son" histoire de France.

Ce premier numéro de la revue H-Histoire apporte à la fois des analyses historiques, des informations concrètes, des réflexions et des souvenirs personnels sur l'enseignement de l'histoire de France. Parmi les collaborateurs : F. Furet, J. Le Goff, P. Goubert, M. Ozouf, H. Vincenot, P. Daix, G. Perec.

M. ______________________

Rue ______________________ N° ______

|_|_|_|_|_| Ville ______________________

____

☐ désire recevoir exemplaire (s) de H-Histoire au prix de 34 F par exemplaire (étranger : 37 F).

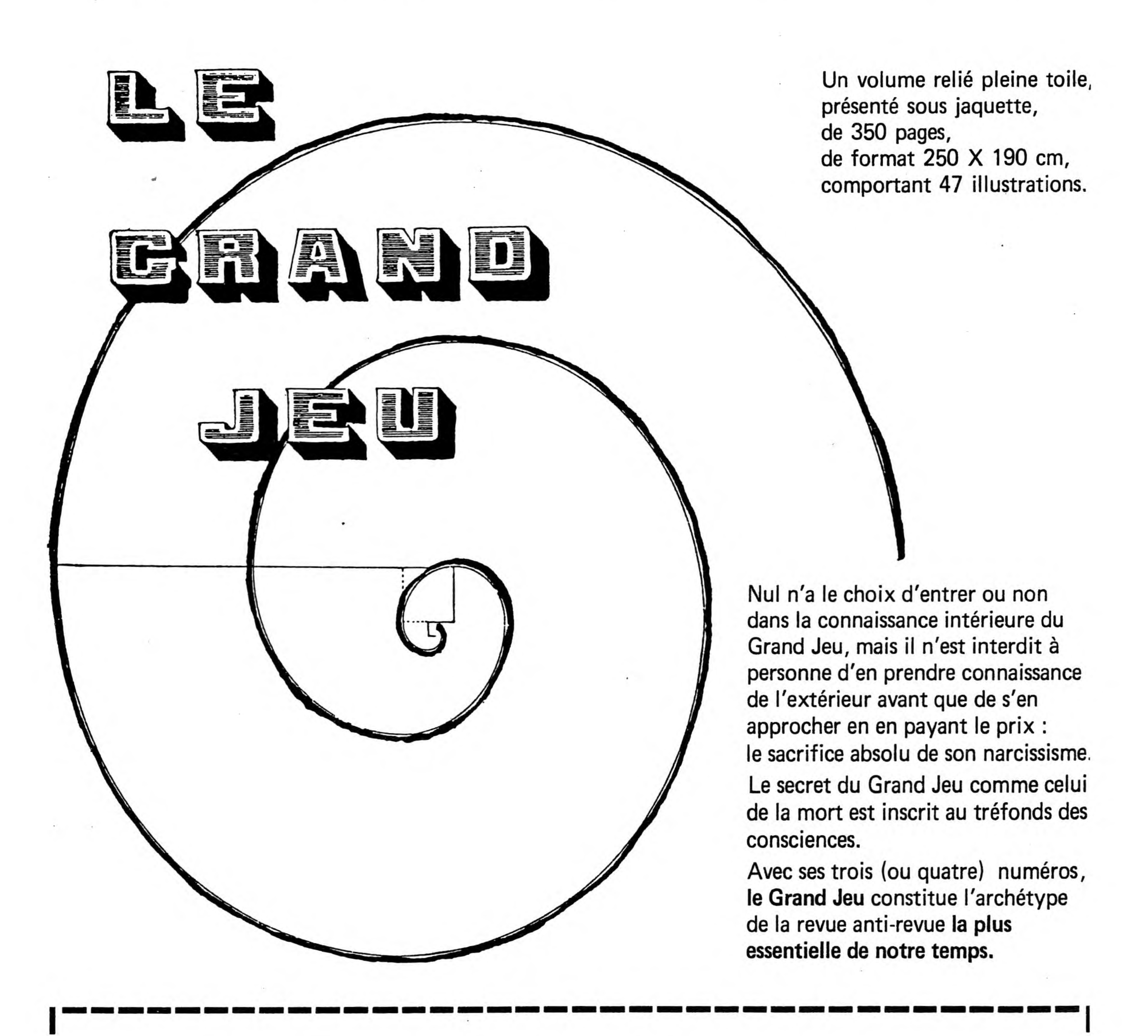
☐ désire s'abonner pour un an (4 numéros) à H-Histoire. Ci-joint la somme de 110 F (étranger : 130 F)

par : ☐ Chèque bancaire à l'ordre de L.P.C. ☐ Mandat-lettre

☐ Chèque postal à l'ordre de L.P.C. CCP Limoges 167 800 T

BON à RETOURNER à L.P.C. HACHETTE, 70, av. Victor Hugo 86500 Montmorillon.

L'enjeu du GRAND JEU reste à découvrir



Un volume relié pleine toile,
présenté sous jaquette,
de 350 pages,
de format 250 X 190 cm,
comportant 47 illustrations.

Nul n'a le choix d'entrer ou non dans la connaissance intérieure du Grand Jeu, mais il n'est interdit à personne d'en prendre connaissance de l'extérieur avant que de s'en approcher en en payant le prix : le sacrifice absolu de son narcissisme.

Le secret du Grand Jeu comme celui de la mort est inscrit au tréfonds des consciences.

Avec ses trois (ou quatre) numéros, **le Grand Jeu** constitue l'archétype de la revue anti-revue **la plus essentielle de notre temps.**

BULLETIN DE COMMANDE

à retourner aux Éditions Jean-Michel Place
12, rue Pierre-et-Marie-Curie 75005-Paris

Nom ______________________________

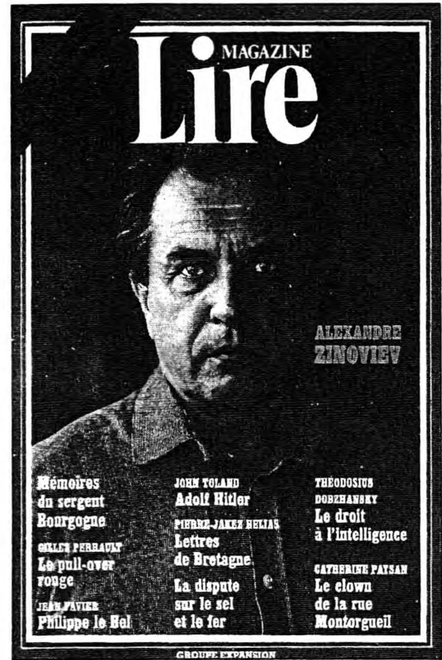
Adresse ______________________________

Je désire recevoir un exemplaire de la réimpression de la revue le Grand Jeu.

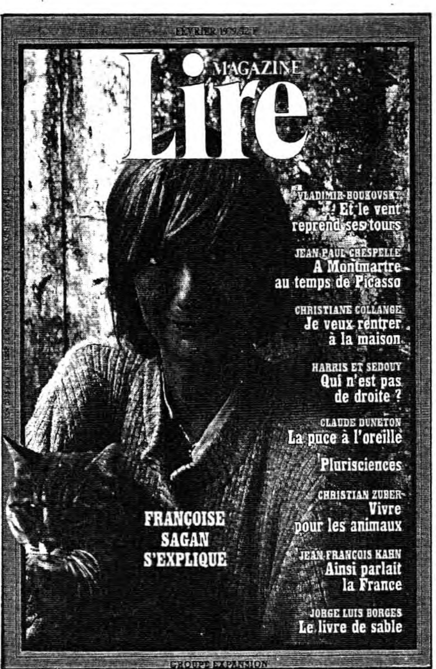
Ci-joint mon réglement de 150 francs (franco), à l'ordre de Jean-Michel Place, par

☐ chèque bancaire ☐ mandat international ☐ virement postal (CCP La Source n 34-101-76)

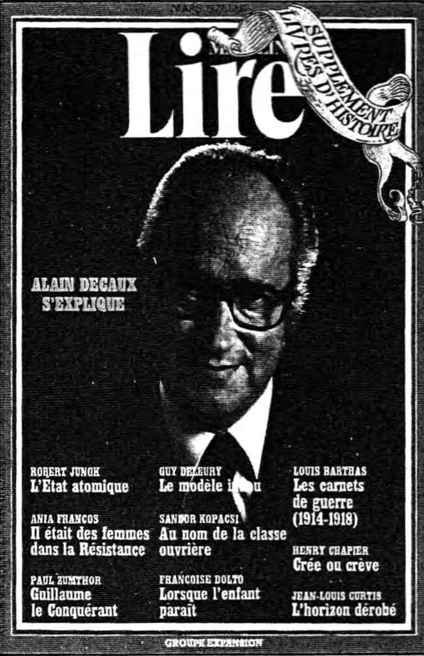
date signature



Alexandre Zinoviev s'explique
Lire novembre 1978



Sagan s'explique
Lire février 1979



Alain Decaux s'explique
Lire mars 1979

Lire MAGAZINE leur a donné la parole. Vous n'auriez pas dû le manquer.

Alexandre Zinoviev, Hervé Bazin, Françoise Sagan... Chaque mois Lire donne la parole à un auteur qui se trouve au premier plan de l'actualité littéraire. Ce mois-ci, c'est l'historien Alain Decaux qui, au moment même où il entre à l'Académie française, est interviewé par Bernard Pivot, rédacteur en chef de Lire. De Marguerite Yourcenar, grand prix de l'Académie, à Patrick Modiano, prix Goncourt, tous les écrivains qui se sont expliqués dans Lire ont apporté des révélations sur leur vie, leur œuvre, leur pensée.

Lire, c'est aussi neuf extraits de livres récents, histoire, biographie, document, roman. Chaque extrait constituant, en soi, un récit passionnant. Sur les autres ouvrages parus dans le mois, le Guide Lire donne des notes critiques courtes et précises. Le Journal de Lire vous apporte des informations piquantes sur le dessous de l'édition, le travail des écrivains, les livres à paraître.

Lire, le magazine des livres, vous donne à lire et vous aide à faire un choix dans vos lectures.

Ne manquez pas, dans le numéro de mars, le supplément Histoire : Lire y a recensé tous les ouvrages importants récemment parus sur les "leaders" de la France, de Vercingétorix à Giscard d'Estaing.

Anne Lépervier

ABONNEMENT A TARIF PRÉFÉRENTIEL

Oui, je désire profiter de votre tarif préférentiel, et recevoir LIRE tous les mois pendant 1 an.
Je réglerai mon abonnement au prix de 108 F seulement au lieu de 150 F après réception du premier numéro de mon abonnement (pour abonnement étranger : 108 F + 20 F de frais de port par train ou bateau).

Envoyez ce bon à LIRE, service abonnements, 31, cours des Juilliottes, 94704 Maisons-Alfort Cedex

Mme, M. ______
Prénom ______
Adresse ______
______
Code postal ______
Ville ______
Pays ______
Signature ______

L01

OBLIQUES

Numéro 10-11

125 F

ARTAUD

OBLIQUES

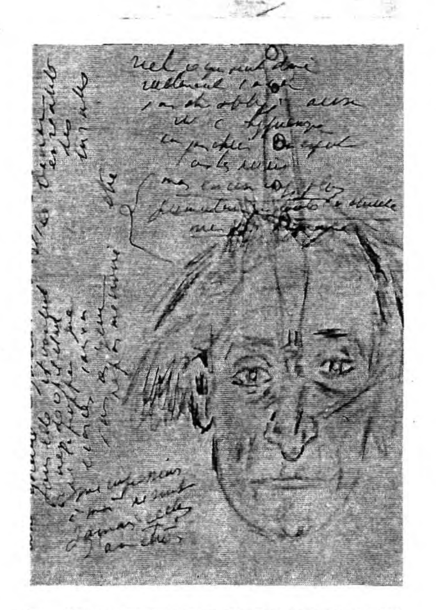


Diffusion aux libraires :
C.D.E. / SODIS
22, rue de Condé,
75006 PARIS



Au-delà des vaines polémiques engagées autour du nom et des écrits d'**Antonin ARTAUD,** il manquait, aujourd'hui encore, une **somme documentaire** regroupant en un volume une **bibliographie** très complète, la première **filmographie** raisonnée, une anthologie des principales contributions critiques suscitées par le texte d'Artaud, la reproduction d'un très grand nombre de ses **dessins** et la publication de **nombreux documents inédits.**

Ce nouveau numéro d'**OBLIQUES** propose, en 360 pages d'une exceptionnelle densité, **une soixantaine de textes** et **cent cinquante illustrations,** un panorama à peu près complet de l'action d'Artaud dans tous les domaines de l'expression (dessin, cinéma, poésie, théâtre, littérature, essais, etc.).



Les **lettres inédites** reproduites en **fac-similé et des portraits inconnus d'Artaud,** rendent particulièrement précieux ce nouvel ensemble, le plus copieux jamais publié par **OBLIQUES.**

OBLIQUES — N° Spécial ARTAUD — 360 p., 150 illustrations, 60 textes, **125 F.**



OBLIQUES · Boite Postale N° 1 · Les Pilles · 26110 NYONS (FRANCE)



NOM :

ADRESSE :

☐ Désire recevoir le numéro spécial **ARTAUD**
☐ Vous prie de trouver ci-joint la somme de **125 F.**

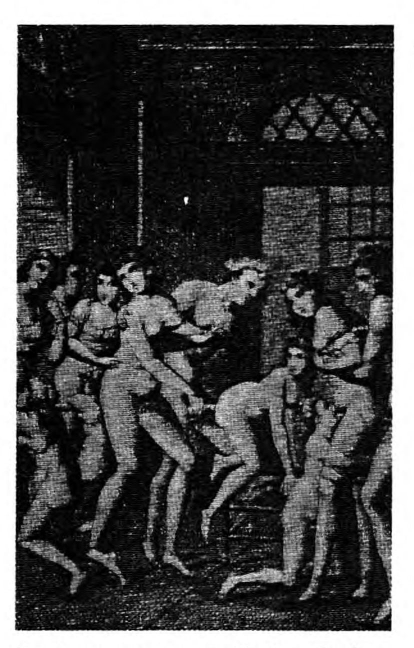
(Etranger : **150 F.** — Etats-Unis : **30 $**)
Chèque bancaire ou C.C.P. Roger BORDERIE 17 645 04 PARIS

DATE : **SIGNATURE :**


OBLIQUES
BBE-GRILLET

IMAGES OBLIQUES

Cent photographies du sexe d'une femme, par Henri Maccheroni.



Cent gravures pour illustrer la **Justine** et la **Juliette** de **Sade**.



Cent gravures de Borel pour illustrer sept romans libertins du XVIIIe siècle.

Le négoce de la pornographie donne lieu désormais à de décevantes surenchères : publications vulgaires dépourvues d'imagination et de toute qualité, qui laissent de côté les trésors érotiques amassés depuis longtemps par des artistes souvent célèbres ou d'anonymes collectionneurs.

Nous proposons aujourd'hui une collection érotologique de qualité, conçue en marge des dossiers de la revue **OBLIQUES** et pour compléter ceux-ci.

Chaque volume de cette nouvelle collection réunit une centaine de reproductions trouvées dans les bibliothèques publiques ou privées et publiées pour la première fois intégralement, sans retouche ni censure d'aucune sorte.

La collection s'organise autour de trois thèmes :

— les grandes réalisations classiques (gravures et estampes d'Orient et des XVIIIe et XIXe siècles européens);

— les bibliothèques privées d'artistes qui ont avec patience constitué un musée secret qu'ils nous autorisent exceptionnellement à révéler aujourd'hui;

— les œuvres contemporaines, sélectionnées, bien entendu, avec un soin rigoureux.

Les images sont rassemblées, classées et présentées par un spécialiste qui situe à chaque fois l'ensemble dans sa perspective historique et artistique.

Les précieux petits volumes (format 13,5 × 21 pour les volumes simples et 21 × 27 pour les volumes doubles) sont reliés pleine toile d'Alsace et imprimés sur des papiers de très haute qualité.

Trois volumes inaugurent la nouvelle collection **IMAGES OBLIQUES** *:*

— Cent gravures d'époque pour illustrer La Nouvelle Justine et L'Histoire de Juliette, de Sade.

— Cent dessins de Borel, gravés par Elluin, pour illustrer les plus célèbres romans libertins du dix-huitième siècle.

— Cent photographies extraites de la série « Deux mille photographies du sexe d'une femme » d'Henri Maccheroni.

Les tirages sont très faibles et nous conseillons aux lecteurs qui seraient intéressés par cette collection de nous demander, pour chaque titre, les bulletins de souscription qui leur permettront de passer leur commande.



BOREL

GRAVURES EROTIQUES

Après la publication des **Cent gravures** *pour illustrer la* **Justine** *et la* **Juliette** de **Sade,** *nous avons poursuivi nos recherches et nous sommes en mesure de publier aujourd'hui* **une nouvelle série de 105 vignettes gravées** *pour illustrer sept grands romans libertins du XVIIIe siècle.*

Reproduites pour la première fois intégralement et sans retouche, ces gravures d'Elluin d'après des dessins de Borel, constituent un ensemble remarquable qui vient enrichir le musée érotologique que nous avons entrepris de constituer à l'intention des bibliophiles.

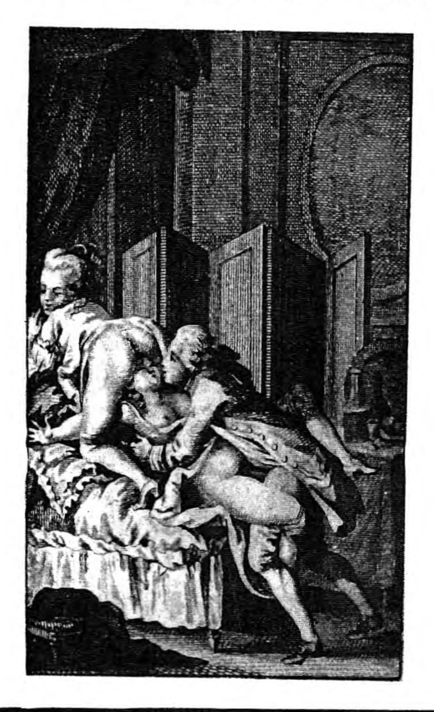


Les commandes seront satisfaites dans l'ordre où elles nous parviendront et la présente souscription sera close sans préavis.

Collection IMAGES OBLIQUES – Volume 2 – BOREL / GRAVURES ÉROTIQUES. Un volume de 144 pages sur Vergé des papeteries Lana, format 13,5 × 21, reliure pleine toile rouge, fers noirs et tranchefile. **Prix : 140 F.** Envoyé sous emballage de protection, contre toute commande accompagnée de son règlement (C.C.P. ou chèque bancaire à l'ordre des Éditions BORDERIE).

OBLIQUES – B.P. n° 1 – LES PILLES – 26110 NYONS – FRANCE.





NOM :

ADRESSE :

- Désire recevoir le volume **BOREL / CENT GRAVURES ÉROTIQUES**
- Vous prie de trouver ci-joint la somme de **144 F** (chèque bancaire ou C.C.P. à l'ordre des Éditions Borderie).

DATE : **SIGNATURE :**



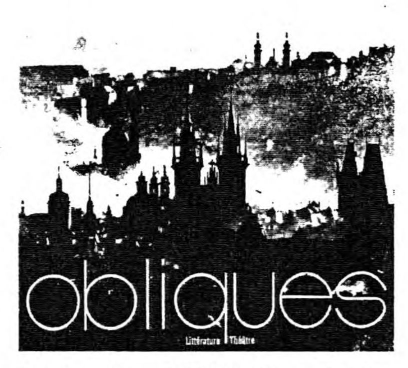
Numéro 1 — **STRINDBERG.** Deuxième édition. 60 illustr. 144 pages. 30 textes. **48 F.**



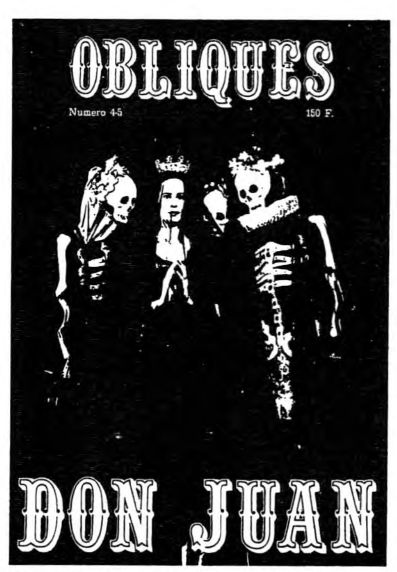
Numéro 2 — **GENET.** 60 illustr. 144 pages. Derniers exemplaires disponibles. **48 F.**

KAFKA

BARRAULT. BORGES. BRUDER. CARROUGES. GRAVIER. GROETHUYSEN. POLITZER. STAROBINSKI. ENTRETIEN AVEC MARTHE ROBERT.



Numéro 3 — **KAFKA.** Nouvelle édition. 16 textes. 43 illustr. 96 pages. **45 F.**



Numéro 4/5 — **DON JUAN.** Analyse du mythe et répertoire de ses variations. Edition nouvelle en un volume relié pleine toile. 154 illustr. 60 textes. 320 pages. **150 F.**



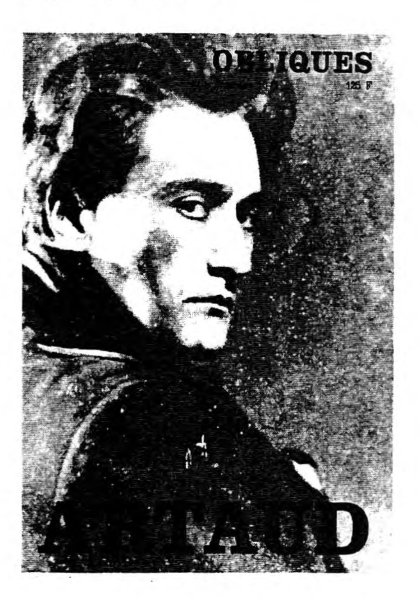
Numéro spécial **BELLMER.** Le plus complet des recueils consacrés au grand artiste surréaliste. 320 pages. 230 illustrations. 16 planches couleurs. Relié : **150 F.**



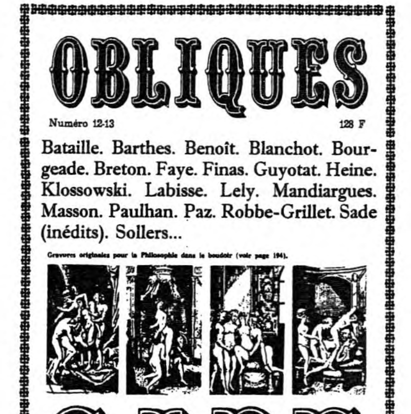
Numéro 6/7 — **L'EXPRESSIONNISME ALLEMAND.** Une somme indispensable à l'approche de ce mouvement artistique majeur. 320 p. 200 illustrat. 4 pages couleurs. **96 F.**



Numéro 8/9 — **VIAN.** Documents et textes inédits. La matière de plusieurs livres. 320 p., 185 illustr. et fac-similé. **98 F.**



Numéro 10/11 — **ARTAUD.** Dessins inédits et fac simile. Lettres. Bibliographie très complète. Poésie. Théâtre. Cinéma. 360 p., 240 illustr. **125 F** (relié : 175 F).



Numéro 12/13 — **SADE.** Inédits de Sade et la plus importante documentation iconographique jamais réunie autour du nom de Sade. 352 p. 238 illustrations. **128 F.**

une nouvelle conception de la revue

•

revue trimestrielle

•

Direction : Roger BORDERIE
Rédacteur en chef : Michel CAMUS
Fabrication : Olivier JUILLIARD
Secrétariat général : Viviane ROSIER
Librairie : Bernard BICHON
Animation et expositions : Michel CAMUS
Presse et publicité : Claudie WEBER
Diffusion libraires : CDE-SODIS
Composition : COMPOSITION MODERNE LUXAIN
Impression : EUROGRAPHIC
Conception et maquette : Roger BORDERIE

•

Abonnements : un an, 250 F

•

Adresser la correspondance et les abonnements à Roger BORDERIE
Boîte postale n° 1 - les Pilles - 26110 NYONS - FRANCE

•

Notre prochain numéro sera consacré à :
BRECHT

•

L'édition originale de ce numéro spécial d'**Obliques** est constitué par un tirage de **99 exemplaires** dont :

— **1 exemplaire unique**, sur Vélin, accompagné de sa **maquette originale**, de la **correspondance** échangée avec les auteurs et de **divers** documents d'édition, ainsi que l'exemplaire numéro 1 des œuvres suivantes : **une gravure originale d'André Masson, une eau-forte de Leonardo Cremonini** comprenant **un poème autographe de Michel Butor, un logogramme lithographié de Christian Dotremont, un collage original d'Henri Maccheroni, une sérigraphie d'Henri Maccheroni, une lithographie de Paul Rebeyrolle, une gravure d'Ania Staritsky**, signés et numérotés par les artistes.

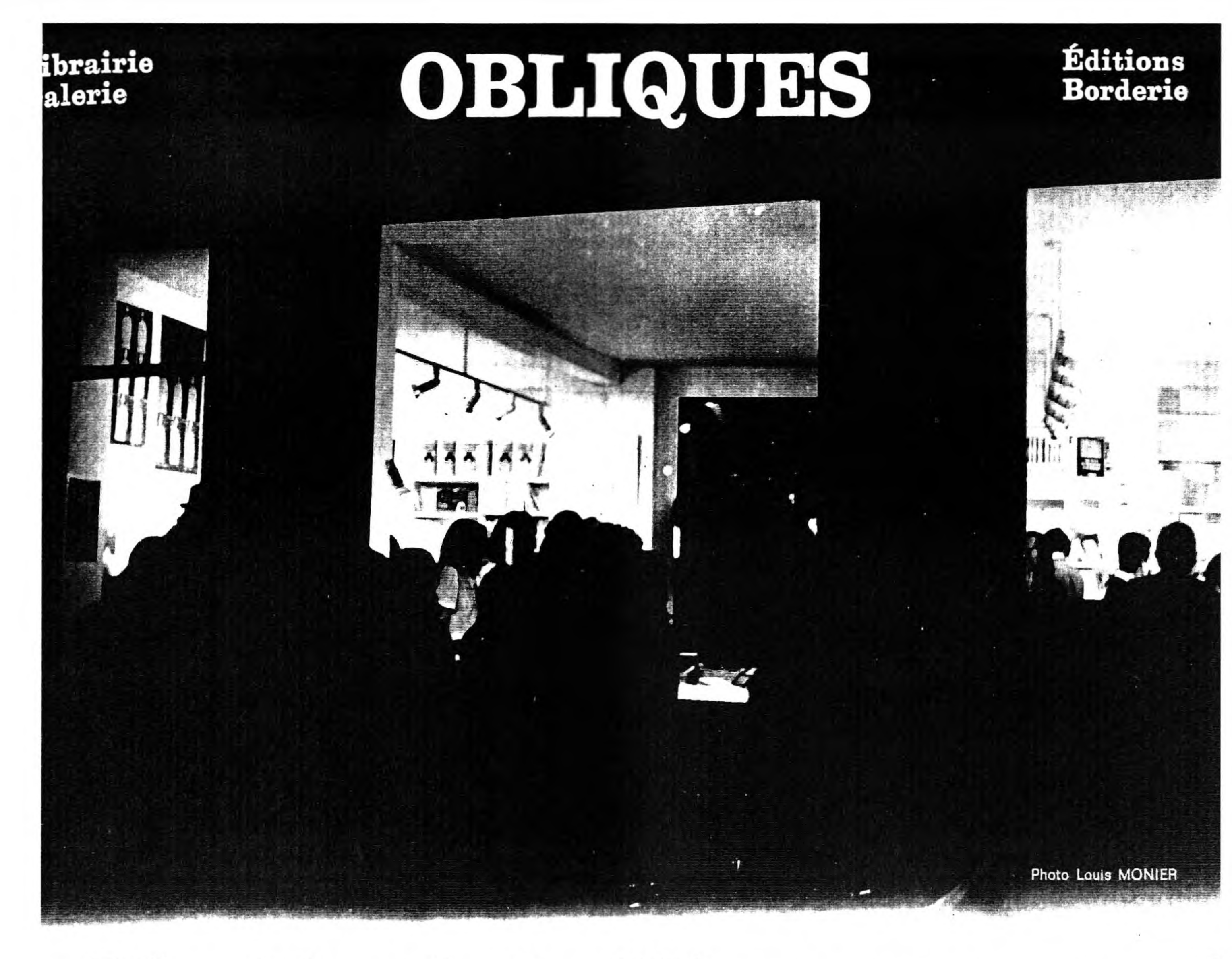
— **15 exemplaires numérotés de 2 à 16**, comportant **une gravure originale d'André Masson, une eau-forte de Leonardo Cremonini** avec **un poème autographe de Michel Butor, un logogramme lithographié de Christian Dotremont, un collage original d'Henri Maccheroni, une sérigraphie d'Henri Maccheroni, une lithographie de Paul Rebeyrolle, une gravure d'Ania Staritsky**, signés et numérotés par les artistes.

— **83 exemplaires numérotés de 17 à 99**, comportant **une eau-forte de Leonardo Cremonini, un logogramme lithographié de Christian Dotremont, une sérigraphie d'Henri Maccheroni, une lithographie de Paul Rebeyrolle, une gravure d'Ania Staritsky**, signés par les artistes.

Tous les exemplaires de ce tirage de tête sont imprimés sur Vélin.

En outre, il a été tiré une quarantaine d'exemplaires **hors-commerce** réservés aux Editeurs et aux collaborateurs de la revue.

Dépôt légal 2e trimestre 1979 CPPP : 52232



a Librairie-galerie **obliques** vous attend

DEPUIS DIX-HUIT MOIS, NOUS VOUS AVONS PROPOSE CECI :

Des **auteurs** qui lisent leurs textes et signent leurs livres, entourés de leurs amis,

des **expositions** consacrées, pour la première fois, à de jeunes artistes qui nourrissent l'art vivant de leur travail,

des **livres rares**, des **éditions originales**, une bibliothèque d'**ésotérisme** et d'**érotologie** et l'un des premiers rayons de **revues** de toute la librairie française,

des **animations** construites autour de l'activité de la revue **Obliques** et des **Editions Borderie** dont toutes les publications peuvent être consultées à loisir,

un **lieu de rencontres** et d'**échanges d'idées** dont le fonctionnement est lié à votre action.

AIDEZ-NOUS A POURSUIVRE CE TRAVAIL ORIGINAL. VENEZ NOUS VOIR !

Librairie-Galerie OBLIQUES — 58, rue et quai de l'Hôtel-de-Ville, 75004 PARIS, près de la Cité Internationale des Arts, en face du Pont Louis-Philippe, métro Pont-Marie, ouverture de 10 h 30 à 13 h. et de 14 h. à 19 h 30. — Fermé le dimanche et le lundi. Parking souterrain à 30 mètres. Tél. 274.19.60.

ι Paris, 58, rue de l'Hôtel-de-Ville - 75004